Liebe im Zeichen von Lieblingsliteratur

Einstellungen zur zwischenmenschlichen Liebe an Hand von Lieblingstexten und / oder Lieblingstheorien

Werner W. Ernst (Hg.)

Edition Weltordnung – Religion – Gewalt 3

innsbruck university press

SERIES

Edition Weltordnung – Religion – Gewalt

Editor-in-Chief: Wolfgang Palaver

Band 3



*i*up • *innsbruck* university press

Universität Innsbruck, Vizerektorat für Forschung
1. Auflage

Umschlaggestaltung: Alexander Eberharter
Produktion: Fred Steiner, Rinn

www.uibk.ac.at/iup

ISBN 978-3-902719-08-9

Liebe im Zeichen von Lieblingsliteratur

Einstellungen zur zwischenmenschlichen Liebe an Hand von Lieblingstexten und/oder Lieblingstheorien

Werner W. Ernst (Hg.)

Edition Weltordnung – Religion – Gewalt 3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Werner W. Ernst

Wir waren lange Zeit zusammen. Der „innere Kern“ hielt sich vierzehn Jahre lang, und wir wollten uns bilden. Bildung steht hier in des Wortes doppelter Bedeutung: Hervorbringung, Entwicklung, Formierung und Erlernen, Aneignung von Wissensgut. Mit „Gebildetheit“ verbanden wir nicht die Übernahme bloßer Daten und Informationen, sondern einen Ausdruck von Charakterbildung. Wozu Wissen, wenn nicht seine Inhalte „bessere“ Menschen aus uns machen würden?!

Der anfängliche Kreis (der spätere „Kern“) bestand nur aus Politikwissenschaftlern, Pädagogen und Psychologen. Was uns einte, war der Unmut und die Unzufriedenheit über das Theoriedefizit unserer Teildisziplinen. Der Überhang von empirischen Methoden und positivistischer Wissenschaftsauffassung in unserer akademischen Ausbildung hat uns bildungsmäßig verkümmern lassen. Daran hat auch die Theoriebildung innerhalb der Disziplinen nichts geändert; diese erfuhren wir vielmehr als die ideologische Absicherung von Systemen, deren „Positivität“ (lat.: „positivus“ von „ponere“, setzen) durch die stete Fort-Setzung von Setzungsakten außer Frage gestellt werden sollte.[1] Mit einem Wort: Wir waren vom herrschenden Wissenschaftsbetrieb an der Universität frustrierte Absolventen, die ihrem Unmut in Form des Nachholens von prädisziplinärem Bildungswissen Luft machen wollten.

Indem wir über den disziplinären Tellerrand blickten, erkannten wir auch, dass ebenso Philosophie und gar Theologie unter den isolierenden akademischen Bedingungen keine erweiternden Stützen boten. Schulphilosophie und – man soll es nicht glauben – eine am modernen Sprachpositivismus sich orientierende Theologie fanden sich einig mit dem auf Trennung beruhenden

1 Ernst (2004).

weltlichen Fächerkanon. Der methodische Trennungswahn innerhalb der Einzelfächer entsprach der äußerlichen Etablierung von Teildisziplinen, deren Gemeinsamkeit gerade in ihrer Unabhängigkeit voneinander bestand. Darin bildeten Philosophie und Theologie keine Ausnahmen. Wenn wir hingegen uns mit Philosophie oder Theologie beschäftigen wollten, dann „back to the roots!" und Neubeginn mit dem originären Schrifttum!- Erst später stießen Fachphilosophen zu unserem Kreis, geleitet von demselben Unbehagen über den Disziplinarismus ihres Faches.

Wir hielten nicht Ausschau nach einer fächerübergreifenden Super- bzw. Dachwissenschaft oder einer allgemein übergeordneten Erkenntnisform, vielmehr leisteten wir Verzicht auf disziplinäre Grenzziehungen – selbst auf diejenigen zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften. Wir lasen einfach Texte, wie es uns gefiel, ob „schöngeistig"–literarisch, biologisch, ästhetisch, philosophisch, historisch, biblisch oder politiktheoretisch. Wir nannten sie die „beste Literatur der Welt" (wie sie in Lexika Erwähnung findet) und sprachen ihr die Rolle von „Theoriebildung" zu.

Mit Fortschreiten unserer „Bildung" wurde uns bewusst, dass disziplinäre Theorien „Herausnahmen" waren, welche ihren Erklärungswert aus der Trennungsperspektive von Gegenständen und Ereignissen gewannen. Wir hingegen versuchten Verbindungen, Ähnlichkeiten, Gemeinsamkeiten, bereits vorliegende Zusammenhänge zur methodischen Ausgangnahme zu machen. Dabei half uns u.a. Heideggers Diktum, „den Anfang anfänglicher zu denken", d.h. das Paradox der Entstehung von Anfang als Anfanglosigkeit denkmäßig mitzuberücksichtigen.

Doch dies alles klingt äußerst kopflastig. Also fragten wir uns, wie Triebentwicklung in Denken (richtiges wie falsches) umgeformt wird. Dazu hat uns der Psychoanalytiker W. Bion die Brücke geschaffen, wie überhaupt der Begründer der Psychoanalyse, S. Freud, von Beginn unserer Bildung an Pate stand. Einer der allerersten Themen – und es waren vor allem Inhalte, Probleme, Ideen, Grundsätze, zu denen wir dann die denkbar „besten" Autor(inn)en zu Rate zogen – war das „Frauenböse". Wir hatten bereits Texte über das „Böse" studiert und befanden in einer Art Political Correctness, dass die „Männerherrschaft" zumindest eine der Ursachen des Bösen sei. Wenn wir damit schon bei der Geschlechterdifferenz Ausgang nahmen und ein männliches Böses in Betracht zogen, so lag es auch nahe, nach einem vom männlichen Bösen unterschiedenen „Frauenbösen" zu suchen. Diesem Thema haben wir uns längere Zeit hindurch gewidmet. Dazu vielleicht eine kleine Anekdote.

Da unser „Kreis" ebenso als akademisches „Privatissimum" institutionalisiert war, wurden die Themen auch offiziell bekannt. Ich erinnere mich, wie ein junger Student nach einer Vorlesung ganz aufgeregt zu mir ans Pult kam und mich mit überschlagender Stimme beharrlich bat: „Darf ich bitte auch

beim ‚Frauenbösen' dabei sein? Das hat mich immer schon interessiert!" – Ich darf sagen, irgendwie traf diese Neu-Gier auch auf uns Teilnehmer(innen) zu, auch auf die wenigen Frauen, die dem Privatissimum beiwohnten.

Früh schon hat sich ein bemerkenswerter Selektionsmechanismus herausgestellt, was die Entscheidung über die Literatur anlangte. Jeder der Runde, der einen Literaturwunsch hatte, konnte diesen, wann immer er wollte, auf eine in unseren Köpfen vorhandene Leseliste setzen, die wir der Reihe nach abarbeiteten. Alle vorgeschlagenen Texte wurden auch immer von allen gelesen. Zu den Sitzungsterminen wurde dann nur noch diskutiert. Einführende Worte sprach immer derjenige, der den entsprechenden Text vorgeschlagen hatte.

Die Folge der Form dieser Textwahl war eine äußerst vielgestaltige und abwechslungsreiche Lektüre, welche in keine Art von Chronologie passte. Spontan waren unsere Wünsche, nicht an Epochen orientiert, unorthodox unser Zugang. Kaum, dass wir historische Standpunkte austrugen. Wir ließen uns in der Abfolge unserer Lektüre gehen – ohne Rücksicht auf literaturwissenschaftliche oder andere (theoretische) Zuordnungen. Kein Plan, aber eine große Erwartungshaltung an diese hochkarätigen Texte, welche dadurch für uns so ungemein spannend und gefühlsstark wurden! Wenn es ein Kriterium für uns gab, dann war es das von „geistigem Gehalt". Und Geist gibt es seit Menschengedenken! Das war wohl eine Erkenntnis, für die nicht von vornherein eine historische Maßgabe leitend war: Seit es Schrifttum gibt, besteht ein voll ausgebildeter Geist. Dieser kann im Sinne eines „Prozesses der Zivilisation" (N. Elias) eine Höherentwicklung erfahren. Doch es besteht keine Garantie, dass der Geist ein bestimmtes Niveau hält oder sich weiterentwickelt. Er kann jederzeit wieder auf ein niedrigeres Niveau zurückfallen. Höher/Niedriger sind Geistesbestimmungen, die keinem geschichtlichen Kontinuum folgen. Der Geist weht, wie und wo er will!

Wir gingen in unserer Lesart davon aus, dass Geist und Un-Geist zusammengehören, folglich gleichzeitig bestehen. Es gibt Zeiten, in denen der Geist sich sozusagen zurückgezogen hat. Das aber heißt nur, dass er nicht sichtbar ist, weil der Un-Geist ihn überdeckt. Und es gibt Zeiten, wo der Geist sich ganz prall zeigt, Zeiten kultureller Bildung. Hier scheint der Un-Geist vermindert, freilich darauf harrend, ehestens wieder hervorzubrechen.

Dieses Verhältnis von Geist zu Un-Geist muss also als fortdauernd angesehen werden. Dass gerade heute ein sich selber als höherwertig ansehender Geist einen vorlaufenden Geist als minderwertig betrachtet, ist auch dem Unverstand eines bloß sich selbst setzenden Geistes geschuldet. Diese Fiktionalität eines posierenden Ich samt seiner Vorurteile über Wertigkeit können aufgegeben werden, wenn wir Texte lesen wie die Reden Godamo Buddhos, das Gilgamesch-Epos, die Gespräche des Konfuzius, die Upanischaden, die Illias

des Homer, oder: Kohelet, Hiob, die Bacchen des Euripides, die Orestie des Aischylos, die Briefe des Paulus, die Dialoge Platos und weiter bei: Ovid, Seneca, der Ethik des Maimonides und Meister Eckehart. – Dann müssen wir zugeben, dass diese „Alten" die tiefgreifenden Probleme von Geschick und Schicksalen zwischen Himmel und Erde, von Liebe und Hass, Gut und Böse, Leben und Tod kannten und Lebenspraxen dafür anboten, um ihnen in angemessener Form zu begegnen. Eine Geschichtsphilosophie des geistigen Fortschritts hingegen meint, eine geschichtsbedingte Höherentwicklung des menschlichen Geistes annehmen zu können, der die genannten Probleme inzwischen wenn schon nicht als gelöst, so doch einigermaßen unter Kontrolle gebracht erscheinen lässt. Schon S. Kierkegaard wendet sich gegen den Glauben stufenweiser Verbesserung eines Ethos durch den Gang von Generationen: „Was auch ein Geschlecht lernen möge vom andern, das eigentlich Humane lernt kein Geschlecht von dem vorausgehenden. Was das Humane angeht, so fängt jedes Geschlecht ganz von neuem an, hat keine andre Aufgabe als jedes vorausgehende Geschlecht… Aber die höchste Leidenschaft im Menschen ist der Glaube, und kein Geschlecht fängt hier an andrer Stelle an als das vorausgehende…"[2] Freilich, was bei Kierkegaard „Glaube" heißt, hängt im letzten Grunde mit der „Wahl" jedes Einzelnen zusammen, wodurch er sich erst – und zwar absolut – als Subjekt konstituiert. Und dieses Zu-sich-Kommen als je eigenes Subjekt hat sich jedes Geschlecht aufs Neue zu erarbeiten.

Das intensive Literatur-Studium hat uns eine praktische Theoriebildung zuteil werden lassen, von der aus eine bloß menschheitsbezogene Geschichtsauffassung (Humangeschichte) als Verkürzung erkennbar wird. Auch hier gilt die Sichtweise eines vorlaufenden Zusammenhangs von prähumaner mit Menschheits-Geschichte, Naturgeschichte mit Kulturgeschichte. Dieser ergibt sich über die Evolution. Doch selbst diese verdankt sich noch einer Hervorbringung, der sich alles Hervorgebrachte verdankt. – Solche Ausweitung von Theoriebildung fanden wir in der Lektüre der Genesis, als Nahtstelle aber auch bei Ch. Darwin, Konrad Lorenz und immer wieder S. Freud. Die Freudsche Ausgangnahme erfolgt mit den Trieben, welche nicht erst dem Menschen zugeschrieben werden, sondern bereits der prähumanen Natur: Leben, Zeugen, Wachsen, Weiterentwickeln entgegen Tod, Zerstören, Reduzieren, Ab- und Aussterben! W. Bion hat im Gefolge von Freud und M. Klein eine geradezu genial anmutende Theorie der Verbindung von menschlicher Triebentwicklung und Denken geschaffen, wodurch uns die bereits bei den Alten ge-

2 Kierkegaard (1950), 139f .

dachte Einheit von Philia und Neikos (Empedokles), Leben/Liebe und Hass/Tod (Moses, Propheten und Evangelisten, Paulus) verständlicher wurde.

Entgegen aller Einteilung in Zeitenfolgen haben wir also „Frühes" und „Spätes", „Altes" und „Neues", „Vergangenes" und Gegenwärtiges" stets durcheinander gelesen. Wir studierten die bereits genannten Alten, nebst den herausgehobenen Naturwissenschaftlern und den in dem vorliegenden Band zum Ausgang genommenen Dichtern und Gelehrten, M. Heidegger, Platon, immer wieder Shakespeare; I. Kant, Werke des Sophokles, Goethe (Faust I, II), Ingeborg Bachmann, Werke von F. Dostojewski und H. v. Kleist, Aristophanes, Adalbert Stifter, Jacques Lacan, das altfranzösische Rolandslied, Da Ponte's Don Giovanni, Cervantes' Don Quixote, Dantes Göttliche Komödie, Simone Weil, Joseph Roth, Th. W. Adorno, Theodor Storm, Henry Miller, Roland Barthes, James Joyce, Richard Wagner, Marguerite Duras, Gottfried Keller, Arthur Schnitzler, Samuel Becket, Michel Houllebecq; schließlich – wie zum Abschied – S. Kierkegaard und F. Nietzsche.

Es sollte wohl so sein, dass wir dem Ende zu Nietzsche diskutierten. Ich jedenfalls tat dies zuletzt unter Zuhilfenahme von Begleittexten Kierkegaards. Daraufhin lasen wir alle gemeinsam Kierkegaard. – Heute, nach Auflösung des Privatissimums, kommt es mir so vor, als sollte die Wende zu Nietzsche, der damit den endgültigen Abschluss unserer gemeinsamen Lektüre bildete, uns alle am Kierkegaardschen „Sprung" hindern.

Wir haben immer fleißig gelesen, „gesprungen" sind wir nicht. Wir haben den „Begriff Angst" studiert, danach „Entweder / Oder", „entschieden" – im Sinne von Kierkegaard – haben wir uns nicht. Freilich, damit war auch nicht zu rechnen. Zu hoch ist der Preis, zu hoch das Risiko – und doch ginge es einzig und allein darum, „im eigenen Namen" zu „wählen". „Im eigenen Namen, sage ich, und es ist wohl hohe Zeit, dass man vor jener großherzigen, heldenmütigen Objektivität warnt, mit der viele Denker in aller Namen denken, nicht in ihrem eigenen."[3] Auch hier sollten wir uns wieder den Kierkegaardschen Begriff der „Wahl" vor Augen führen, dass wir „gewählt" haben müssen, um eine eigene Überzeugung sprechen zu lassen. Haben wir das jedoch unterlassen, erscheinen uns die Dinge „objektiviert", d.h. als Objekte, über die wir „in aller Namen" sprechen können, weil sie uns – infolge nicht erarbeiteter Subjektivität – überhaupt nicht berühren.

Wir Teilnehmer(innen) des Privatissimums haben vielleicht diese „heldenmütige" Objektivität als falsche Erkenntnisform durchschaut; woran wir uns jedoch nicht stießen, war die merkwürdige Indifferenz von Gut und Böse

3 Kierkegaard (2007), 718.

an der Selbstliebe, oder wollten das – ganz im Sinne von Nietzsche – auch gar nicht! Kierkegaard verweist mit Hinblick auf das Evangelium darauf, „was dieses ‚Selbst' ist und dass es einem Menschen nur wenig hülfe, wenn es die ganze Welt gewönne, aber sich selbst verlöre."[4] Es ginge also in erster Linie um die Gewinnung des „Selbst", um dadurch als Einzelner dann auch die Wahl zwischen „Gut" und „Böse", die einen „gut" oder „böse" sein lässt, treffen zu können. Diese nachträgliche Wahl ist relativ, weil sie selbstverständlich auch irren kann. Absolut hingegen ist jene Entscheidung, „dass man das Wollen wählt"[5] oder im Gegensatz dazu das Wollen vielmehr beiseite lässt.

Kierkegaard kämpft gegen die zeitgeistige Tendenz an, die moralische Indifferenz im Bereich des Ästhetischen für selbstverständlich zu halten. Das Ästhetische als solches sei nicht von vornherein böse; böse wird es nur, wenn die Entscheidung entfällt, die Indifferenz in eine Differenz von Gut und Böse auflösen zu wollen. Diese Entscheidung fällt freilich nicht in dem Bereich, wo das Ästhetische regiert, sondern im Ethischen oder im Religiösen. – Kann der Unterschied dieser Denkhaltung zu der von Nietzsche noch krasser ausfallen?!

Von Kierkegaard vor die Entscheidung gestellt, ausschließlich im Bereich des Ästhetisch-Intellektuellen zu wirken – oder nicht, haben wir Lernende offenbar das Weitergehen in die moralische Indifferenz gewählt. Insofern war auch die Nicht-Entscheidung, es im Ästhetisch-Intellektuellen „laufen zu lassen", eine Wahl. Dieser Fortlauf findet heute in allen möglichen gesellschaftlichen Bereichen statt.

In Erkenntnis dieser Sachlage konnte dann auch das Kapitel „Privatissimum" mit Wehmut geschlossen werden.

Die Beiträge erscheinen also bei einem ersten Zusehen als disparat; das muss es wohl, bei der großen charakterlichen Verschiedenheit der Autor(inn)en. Und doch hat die lang anhaltende Gemeinsamkeit in Form unserer Treffen ihre Spur gezogen, welche durch genaueres Zusehen erkennbar wird. – Die erste Rubrik „Liebe, Lieblingsliteratur und Autoren-Ich als Einheit" besteht aus Autoren, die sich – um es pathetisch zu sagen – von Wort und Inhalt hingerissen fühlen. Die Autoren verschmelzen gewissermaßen mit den Proponenten der Liebeshandlung.

Für Peter Fuchs ist Kleists „Amphitryon" die – literarische – Vervollkommnung einer „ersten Liebe". Das Ungeheure besteht in der Analogie zu Jesus Christus, wenn ein Gott sich in Gestalt eines Menschen den Menschen hinzugesellt, noch dazu – wie im Falle Amphitryons – in inniger Vereinigung mit einem Weibe, das den Gatten und den Gott in der Gewandung des Gatten

4 Kierkegaard (2007), 718.
5 Ebenda.

nicht mehr zu unterscheiden weiß. Peter Fuchs vermag es, die Spannungsleiter dieser Bewegung abzuschreiten, an deren Ende die große Frage steht, wer denn von den beiden – Gott oder Gatten-„Gott“ – in der Liebe Alkmenens den Vorrang innehat.

Wie Peter Fuchs ist auch Ulrich Wörz einer literarischen Vorlage von Liebe anheimgefallen. Dabei handelt es sich um „Das Geheimnis des Luca“ von Ignazio Silone. Die in diesem Fall bedingungslose Liebe des Luca gegenüber seiner Angebeteten, Donna Ortensia, kulminiert in einer vierzig Jahre durchgehaltenen Isolation (in Form einer Haftstrafe), welche die Liebe vergeistigte. Auch Donna Ortensia hat sich in diese unfleischliche Liebe eingefunden, indem sie bis zu ihrem Tod in einem Kloster weilte.

Werner W. Ernst schreibt von seiner Liebe zu „Eugenia“ (Gottfried Keller). Ernst unterscheidet sich von den beiden zuerst Genannten, dass er sich des Ich-Tons enthält. Subjektivität in Form der Verwachsenheit mit dem Gegenstand (Einheit!), lässt sich eben auch ganz gegenständlich (und scheinbar objektiv) ausdrücken. – Eugenia ist eine märchenhafte Jungfrau, die sich kulturelle Attribute des Mannes gibt. Nachdem sie als verschollen gilt, wird sie von der hinterbliebenen Trauergemeinschaft zum Götzen in Form eines Standbildes erhoben. Sie selbst (in Mönchskleidern in ein Mönchskloster untergetaucht) möchte dem Götzenbild den Garaus machen, erkennt darin aber erstmals ihr Frausein. Die für die Außenwelt erfahrbare Offenbarung von Eugeniens Frausein findet in einer berührenden Entmantelungsszene mit ihrem zukünftigen Gemahl statt. Die Vermischtheit von Erotik und Anmut in dieser Szene hat es Werner Ernst im Besonderen angetan.

„Lieblings-, Liebes-Geschichte und Ich-Identifikation“ bilden die zweite Rubrik. Auch die Autor(inn)en identifizieren sich mit einzelnen Liebesleidenschaften der dafür auserwählten Proponenten. Bei Andrea Kronberger und Simon Zangerle äußert sich das in der Art subjektzentrierter Affirmation zwischendurch. Ansonsten fühlen sie sich am ehesten einem literaturwissenschaftlichen Herangehen verpflichtet, vor allem Andrea Kronberger.

Simon Zangerle ist verliebt in den Roman „Rot und Schwarz“ von Stendhal. Er beleuchtet vor allem den Zusammenhang von Eitelkeit und Liebe in den Liebesverhältnissen Juliens mit Mme. de Renâl und Mathilde. Julien fühlt sich gezwungen, auf Frau Luise von Renâl, seine frühere Geliebte, zu schießen. Erst im Gefängnis und in Erwartung des Todes fallen die Laster von Ehrgeiz, Gier, Eifersucht und Eitelkeit von ihm ab. Seine Liebe zu Luise von Renâl hat sich entgiftet. Auch sie kann nun umgekehrt Julien aus ganzem Herzen lieben.

Andrea Kronberger liebt die Novelle „Tonka“ von Robert Musil seit ihren ersten Studientagen. Was sie an Tonkas Liebe gegenüber einem jungen, ehrgeizigen und aus besseren Verhältnissen kommenden Mann als sie, fesselt,

ist das Rätselhafte dieser Liebe, die sich nicht erklären lässt. Das Rätselhafte verdichtet sich am Ende noch in einem literaturgeschichtlich vieldiskutierten Geheimnis von Tonkas Schwangerschaft, das bis zuletzt unaufgelöst bleibt. Die an die Jungfräulichkeitsgeste Mariens („Wie soll das geschehen?") erinnernde Abwehr, die sich bei Tonka in Schweigen äußert, hat schon ihren Vorlauf. Der zielorientierte Mann hat Tonka versprochen, für sie Sorge zu tragen, ohne dabei ihrer Beziehung offiziell Legitimität zu verleihen. Tonka ist damit bereit, die lang hinausgeschobene erste Liebesnacht zu gestatten. Für sie ist es Unterwerfung, für ihn männliche Lustbefriedigung – ein Verhältnis, das sich unaufgeklärt auch symbolischerweise bis zu ihrem traurigen Tod fortsetzt.

Anders als Simon Zangerle und Andrea Kronberger verlässt sich Thomas Pröll in seiner Einstellung nicht mehr allein auf sich und den Lieblingstext, sondern nimmt einen psychoanalytischen Erklärungsansatz zu Hilfe. Todestrieb und Sexualtrieb, narzisstisches Ich und libidinöse Objektbesetzung sind für ihn Kategorien, welche den maßlosen Geschlechterkampf in H. v. Kleists „Penthesilea" am treffendsten ausdrücken. Die Liebe zwischen der Amazonenkönigin Penthesilea und dem griechischen Helden und (männlichen) Abgott Achilles schafft theoretische Einblicke in die Herrschaftsproblematik von Mann und Frau, wie es eine von der Auseinandersetzung dieser Liebe unberührte feministische Theoriebildung nicht kann.

Mit der Zuhilfenahme psychoanalytischer Theoriebildung anstelle subjektiver Wortwahl („im eigenen Namen sprechen") reicht Thomas Pröll bereits in die dritte Rubrik „Objekt der Liebe und einbehaltenes Autoren-Ich" hinüber. Hier verwenden die Autoren Andreas Kriwak, Andreas Oberprantacher und Gianluca Crepaldi ein dem Objekt Liebe gegenüber als vorlaufend gedachtes psychoanalytisches (Kriwak), beziehungsweise philosophisches (Oberprantacher und Crepaldi) Theorierüstzeug, welches mithin vorlaufend schon geliebt wird. Ihnen ist es erklärtermaßen nicht mehr möglich, Liebe als subjektive Wurzelung im Autoren-Ich erkenntlich zu machen, geschweige auszuleben. In den äußerlich betrachtet immer noch an Liebeshandlungen orientierten Arbeiten von Andreas Kriwak („Tristan und Isolde" von Richard Wagner) und Andreas Oberprantacher („Raskolnikow" von Fjodor M. Dostojewski) wird den mediatisierenden Denkformen über Liebe der Vorrang eingeräumt. Gianluca Crepaldi schließlich geht einer Liebesgeschichte überhaupt aus dem Wege, indem er sich dem entsprechenden Verdikt Adornos verschreibt.

Andreas Kriwak diagnostiziert Tristans Liebe mit Hilfe von Jacques Lacan und Slavoj Žižek als „*Nichts* als Liebe". Die „Andacht" gegenüber Wagners *Worten* bricht dabei zusammen: kein Ausdruck des Gefühls, geschweige der Liebe, kann vor der schneidenden Schärfe dekonstruktivistischen Sprachverfahrens bestehen. (Gälte das für Wagners *Musik* in dieser Entschiedenheit

auch?!) „Wagners Tristan stellt … das beste Beispiel für Lacans Äußerung dar, in welcher er ‚Die Frau als ein Symptom des Mannes' bezeichnet. Tristan existiert einzig und allein durch sie, Isolde; sein ganzes Wesen liegt ‚außerhalb seiner selbst', in der Frau."

Andreas Oberprantacher wiederum diagnostiziert Sonjas Liebe zu Raskolnikow als von „christlicher Semantik" getragen. Mit Jacques Derrida und Emmanuel Lévinas ließen sich Strukturmerkmale von „Liebe" finden, welche zusammengenommen als „ verschuldetes Lieben" bezeichnet werden können. Bei Andreas Oberprantacher steht die Liebe, die wir als Buchprojekt vor allem subjektiv gegründet erarbeiten wollten, in exaktem Gegensatz zu Kierkegaard: „von Liebe kann, letztlich, niemals im eigenen Namen gesprochen werden."

Gianluca Crepaldi schließlich beendet den Sammelband mit einer Arbeit über Adorno. Hier ist von Subjektivität schon gar nicht mehr die Rede. Die Mediatisierung in Form negativer Dialektik lässt die Subjektform von Liebe nicht mehr zu. Die gesellschaftlich induzierte Abstraktheit unseres Denkens trifft in aller Härte auch auf das Lieben zu. Lieben als gesellschaftliche Loslösung von abstrakten Bindungen scheint auf diese Weise das Allerschwerste zu sein.

Zum Abschluss ist es an mir zu sagen, die Zeit unseres Beisammenseins war gut. Ich danke allen Freund(inn)en für die intensive Mitarbeit im Privatissimum, unserem akademischen Rahmen, der am Ende zum Gelingen dieses Buches beigetragen hat.

Innsbruck, im Jänner 2009 Werner W. Ernst, Herausgeber

Literatur

Ernst, Werner W. (2004): „Wissenschaftspositivismus und Psychoanalyse", in: Ernst, Werner W./Walter, H.-J., Hg.: *Psychoanalyse an der Universität*. Wien: LIT-Verlag.

Kierkegaard, Sören (1950, 1979): „Furcht und Zittern", in: Hirsch, E./Gerdes, H., Hg.: *Gesammelte Werke*. Düsseldorf-Köln, Gütersloh, S. 139f.

Kierkegaard, Sören (2007): *Entweder – Oder*. Teil I und II. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Einleitung

Arbeitstitel dieses Bandes waren „‚Liebe' als Lieblingsliteratur", „Liebe und gewaltlose Form" und schließlich „Liebe im Zeichen von Lieblingsliteratur". Der endgültige Buchtitel ergab sich, weil der Herausgeber nicht bei allen Aufsätzen Zeile für Zeile herauslesen konnte, dass es sich bei dem Liebestext auch tatsächlich um die Lieblingsliteratur der Autor(inn)en handelt. Vieles, was in den Beiträgen vorkommt, ist immer noch aus einer Haltung des Gegensatzes und Denkform von Ent-gegen-Setzung erarbeitet. Unser aller prägender Horizont kritischer Kultur (im Gegensatz zur Verdrängungskultur von einst) unterminiert das gleichzeitig vorhandene Bemühen um Liebe, mit einer „gewaltlosen Form" (zu leben und zu denken) unser Auslangen zu finden.

Dabei war das ursprüngliche Ansinnen klar formuliert: „Zielvorstellung des Projekts ist es, die Lieblingslektüre – gleichgültig ob wissenschaftlich oder literarisch – jedes einzelnen Autors zum Thema ‚Liebe' zur Grundlage zu nehmen. Dabei soll maßgebend sein, nicht mehr kritisch nach Einwänden zu suchen, sondern die Liebesgeschichte bzw. die Darlegung der Liebe ganz für sich stehen und sprechen zu lassen, weil damit eben die eigene Liebe verbunden ist (‚Lieblingsliteratur'!). Der Gegenstand von ‚Liebe' liegt bereits textmäßig vor und wird in der Form seiner Darstellung von den Autor(inn)en, die an den Texten arbeiten, ihrerseits geliebt. Diese Herangehensweise, Liebe, ist per se gewaltlos und kann als Muster für interaktives Handeln gelten."[1]

Offenbar scheint unsere Wahrnehmung, ja darüber hinaus das sorgsam aufgebaute Fundament von „Subjektivität" noch immer nicht so viel Gewissheit zu garantieren, um sich der eigens ausgewählten Lieblingsliteratur auch ohne Skepsis anzunähern. Das ist nun aber, gemessen an der endgültigen Titulierung, auch ganz in Ordnung. – Es sollte mit diesem Hinweis jedoch noch

1 Aus: Ansuchen (um Publikationszuschuss) an die Forschungsplattform WRG der Universität Innsbruck, 2008.

einmal – wie im Vorwort ausgesprochen – darauf aufmerksam gemacht werden, wie schwer es ist, mit „Liebe" umzugehen, noch dazu im Rahmen selbsterwählter Liebe.

Unterschiedliches wird in diesem Buch mit „Liebe" assoziiert – und doch ist ein gemeinsamer Faden sichtbar. „Eros" und seine Bedeutungen sind es, die für die meisten von uns die Ausgangnahme bilden. Damit ist „Liebe" als Trieb und Leidenschaft gleichermaßen angesprochen wie die platonische Idee von der „Hervorbringung im Schönen". Wenn auch bei Platon „Zeugen", „Hervorbringen", an die Transzendenz heranreichen, so ist damit doch nie das Irdische verlassen. Der Mensch ist es dann auch, der zur Verkürzung des Eros im Bewusstsein von Macht und verfügbarer Befriedigung neigt. In diesem Sinn ist „Liebe" stets Antrieb, Vermögen, Macht, ja sogar Gewalt.

Wenn wir auf diese Wortreihe der Bedeutung von „Eros" hören, wird uns klar, dass wir einen indifferenten Begriffsinhalt von Liebe zum Ausgang nehmen. Denn für gewöhnlich unterscheiden wir Liebe sehr wohl von ihrem Gegenteil „Thanatos" (Freud), „Neikos" (Empedokles), also Tod, Hass und eben auch Gewalt. Wenn Freud etwa von Triebmischung, thanatikischen Momenten im Zusammenhang mit Eros spricht, setzt er die Differenz von Eros und Thanatos bereits voraus. Thanatos ist das den Eros störende und aushöhlende Element. Eros verbindet, Thanatos trennt. Was Eros aufbaut, reißt Thanatos nieder. Eros schafft etwas, Thanatos löst es wieder auf.

Um das Problem einer möglichen Indifferenz von Leben und Tod, Liebe und Hass, zu umgehen, wäre es vielleicht besser, nicht vom griechischen Begriff Eros und seines Gegensatzes Thanatos auszugehen, wie der spätere Freud das tut, sondern von dem empedokleischen, wenn auch griechischen Begriffspaar „Philia" und „Neikos". Es scheint ein merkwürdiger Zug Freuds zu sein, die Grundbestimmungen des Empedokles zum Fundament seiner Triebtheorie zu machen, ohne dabei seine Begriffssprache zu übernehmen.[2]

Darüber hinaus hätte sich noch der paulinische Begriff von „Agape" angeboten, den Freud jedoch vermutlich schon im Rahmen seiner Kritik am Christentum abgelehnt hätte, wenn er danach gefragt worden wäre.

Die Übernahme des Begriffs „Eros" anstelle von „Philia" kann als ganz bewusste Entscheidung des späteren Freud angesehen werden. Freud dürfte es dabei vor allem um den mythischen Gehalt von Eros gehen, der die Gottheit einschließt. Es sind nicht so sehr die Ich-geleiteten Menschen, die Liebe ausüben, vielmehr ist es Eros selber, der die Liebespfeile abschießt. An solchen Pfeilen kann man auch sterben, besonders wenn sie tief ins Herz treffen. – Es

2 Siehe die Arbeiten von S. Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920); *Das Ich und das Es* (1923); *Das Unbehagen in der Kultur* (1930); *Abriss der Psychoanalyse* (1940).

ist also der mythische Sinngehalt von Eros, welcher auf begrifflicher Ebene bereits Indifferenz oder Ambivalenz hervortreten lässt. Es bedarf gar nicht mehr eines Gegen-Begriffs, wie den des „Thanatos" (auch eine Gottheit!), vielmehr schillert dieser in Eros bereits durch.

Freuds Präferenz für den Begriff „Eros" wird verständlicher, wenn wir seine Theorie von der „Aufspaltung" bzw. „Triebentmischung" in Betracht ziehen, welche die Herkunft des Bösen erklären soll. Erst durch triebliche Entlegierung von erotischen und thanatikischen Elementen wird Unheil geschaffen. Das vermeintlich Böse kommt nur auf einer Seite zu stehen, das sogenannte Gute auf der anderen. Die Getrenntheit schließlich offenbart das tatsächlich Böse. Wohlgemerkt: das Faktum der Spaltung, Getrenntheit, selber ist das Böse, nicht der Kampf um Gut und Böse. Solange der Kampf von Gut und Böse der intim ausgetragene Kampf um Gut und Böse ist, besteht noch die Möglichkeit der Versöhnung. Die Entlegierung, Entmischung – wie Freud sie nennt – lassen das wahrhaft Böse erst hervortreten – und zwar auf beiden Seiten!

Für das getrübte Auge sieht es so aus, als stünde das Böse nur auf einer Seite. Tatsächlich besiegelt die Aufspaltung die Herrschaft des Bösen auf beiden Seiten. Jede Seite wird der anderen ihre Schuldhaftigkeit vorwerfen. Und jede Seite bildet sich ein, allein das Gute zu repräsentieren. Da keine Seite fähig ist, sein Eigenböse zu erkennen, projizieren beide Seiten jeweils auch ihr Eigenböse auf den anderen. Damit wird das Gesamtböse, bestehend aus Fremdbösem und Eigenbösem, immer der anderen Seite zugeschoben.

Wie kommt das Fremdböse zustande? Das Fremdböse oder heteronom Böse entspringt einem historischen und/oder geographischen Trennungsmoment. Getrennt wurde ein „Jetzt" von einem „Vergangen" und/oder eine Lokalität von einer anderen. Die Ausgangnahme erfolgt nicht von einem vorlaufenden Zusammenhang, sondern von einer willkürlichen Trennung. Ein früheres Böse wird mit einem gegenwärtigen ausgespielt, ein Fremdböse mit einem anderen. Was in dieser Situation der Aufspaltung von Gut und Böse in keinem Fall gesehen wird, ist der vorlaufende Zusammenhang von Gut und Böse. Dieser Zusammenhang besteht horizontal (raummäßig) wie vertikal (in Abfolge von Generationen) und lässt ausnahmslos alle Menschen schuldig werden. – Gibt es aus dieser Verstricktheit einen Ausweg?

Unter keinen Umständen dürfen wir uns in eine fiktive „Mitte" setzen. Die beiden Bösen, welche aus der Trennung von Gut und Böse resultieren, werden durch keine Vermittlung, kein Mediieren, keine Mitte, kein Rechts oder Links der Mitte besser. Wenn das ganze Spektrum durchgehend böse ist, ist es eine wie immer geartete „Mitte" erst recht. Einzig und allein ein Heraustreten aus dem falschen, weil vom Menschen auf der Basis von Ent-gegen-Setzungen er-stellten „Zusammenhang", der besser Zusammen-Setzung hei-

ßen müsste, gibt uns die Chance auf das Gute wieder zurück. Auf welcher Gegenseite wir im Konfliktgeschehen auch immer sein mögen, schließlich finden wir uns den Umständen entsprechend bereits auf einer Gegenseite vor, wir müssen unsere Ent-gegen-Setzungen fallen lassen.[3] Die feindliche Ausgangslage, eine Entfernung, sind zu vermindern. Die Distanzierung bringt es nämlich auch mit sich, den Gegner immer weniger zu kennen. Die Trennung, die wir als nötig erachten, mit dem Bösen nicht mehr in Berührung zu kommen, hindert uns daran, die Beurteilung unserer Mitmenschen als Feinde zu korrigieren.

Entfernung vermindern heißt also, sich dem sog. Feind wieder annähern. Gewiss, das Böse, das ja wahrnehmungsgemäß am Feind erfahren wird, kann durch eine reine Verstandesentscheidung mittels Abstraktion nicht einfach eliminiert werden. Hingegen kann ein nicht aus der Trennung heraus entstandenes Gutes den Anstoß dazu geben, auf den Anderen zuzugehen. Dieses hier angesprochene Gute ist das einzig wahrhaft Gute. Es entspringt keinem Konsens-Guten und auch keinem Guten, das sich der Ent-gegen-Setzung zum Bösen verdankt. Es ist das einzig wirklich Gute, das sich immer wieder – ganz unabhängig von bestimmten historischen Lagen und ökonomisch-sozialen Umständen – in dieser Welt findet. Es ist ein Gutes, das seit Menschengedenken immer schon einen anderen Umgang mit dem Trennungsbösen pflegt. Dieses „Gute“ bedarf gewissermaßen des Bösen, um sich als Gutes überhaupt zeigen zu können.

Wir haben also gesagt, dass das Gute, die Liebe, nicht aus sich heraus entstehen; ein solches Gutes wäre immer nur der Gegen-Satz zum Bösen, also dieselbe Form von Ent-gegen-Setzung zur Ent-gegen-Setzung des Bösen. Das einzig wahrhaft Gute kann sich nur in der Begegnung mit dem Bösen, dem Bösen als dem Guten gegenüber Widerständigen, erweisen. Und das bedeutet alles andere als Kollaboration. Das Gute darf selber nicht die Form des Widerstands, der Ausgrenzung, der Trennung annehmen, vielmehr muss es danach trachten, den Widerstand des Bösen abzumildern. Ob das Gute dabei siegt oder auch unterliegt, ist kein Kriterium des Guten.

Als Kriterium des Guten zählen die Tugenden des Durchhaltens, Ausharrens, der Geduld. W. Bion nennt es das Ertragen.[4] Diese Tugenden, die es zu allen Zeiten, in allen Gesellschaften gibt, sind dazu angetan, das Trennungsböse wie auch das Trennungsgute, das – wie gesagt – der Form nach genauso böse ist, zu besänftigen. Solange Böses existiert, wird das Gute sich mit und an ihm als gut erweisen können, indem es sich nicht der Trennungs-

3 Zur Setzungsanalyse: Ernst (2004).
4 Bion (1990).

form, die böse ist, bedient. Der Kälte der Ausgrenzung wird mit einer beharrlichen Zuwendung, Liebe, begegnet, die im besten Fall den harten Block des Trennungsbösen und/oder Trennungs„guten" zu erweichen vermag. Ist der Zusammenhang für das Gute gegeben, wird es das Eigenböse vom Fremdbösen auch nicht mehr unterscheiden wollen.

Durch die Verbindung, Näherung, schließlich den Zusammenhang geht das Gute mit dem zunächst als äußerlich wahrgenommenen Bösen zusammen. Damit wird das Böse auch innerlich erfahrbar (inhärent Böses). Diese Verbindung erfolgt aber im Zeichen des Primats des Guten. Das vorhandene Eigenböse, das sich der Form nach nicht vom äußerlichen Trennungsguten und Trennungsbösen unterscheidet, hat sich in Übernahme der Form von Näherung, des Verbindens und schließlich Zusammenhangs zum Guten transformiert und kann nun unter seinem Primat auch noch das Fremdböse zu integrieren versuchen. Dieser Zustand des Guten markiert jene Erkenntnis der Weisen, die das Gute immer schon als „innerlich" erfahren. Daraus sind auch politische Schlussfolgerungen zu ziehen, dass gesellschaftliche Veränderungen zum Guten hin, Revolutionen, nur durch „innere Bekehrung" der Einzelmenschen, in diesem Fall von Revolutionären, möglich sind.

Das Gute bzw. die Liebe werden also zur Überwindung des Bösen, des Grundes von Widerstand, aufgeboten. Ein bestimmter Gesichtspunkt des Zuges von Liebe ist dabei auch das Verkündigungswerk. Liebe wird in jedem Fall die Gute Botschaft nach außen richten. Wenn sie nicht narzisstisch-regressiv ist (was ein Widerspruch wäre!), wird sie nicht an sich halten, sondern – wie Paulus sagt – überströmen und das „Nächste" und die „Nächsten" berühren. Die überströmende, sich verschwendende Liebe wird den noch nicht liebenden Menschen auch „sagen", was gut ist. Ezechiel erklärt sogar, dass Gott das Blut des Guten zurückfordern wird, wenn der Gute mit dem Bösen nicht spricht und ihn vor seinem bösen Weg nicht warnt.[5] Wir erkennen in diesem hohen Anspruch von Liebe, dass ein für sich seiender Guter so gut gar nicht ist. Die Grenzen des Guten zur Selbstherrlichkeit und Selbstgerechtigkeit sind fließend. Somit bietet sich als Ausgangnahme an: das Gute ist nicht separat, sondern allgemein und erscheint mit dem Bösen zusammen; das lässt auch den Umstand erklären, dass das Gute immer zu wenig tut, das Böse zu transformieren.

Ein Böses wird stets bleiben, jenes Böse auch, das – wie gesagt wurde – das Gute zu seiner Überwindung braucht. Damit wird sich das Gute auch sagen müssen, dass es nie genug dazu beigetragen hat, das Böse restlos besänftigt, abgemildert oder zum Schmelzen gebracht zu haben. Es fällt also immer

5 Das Buch Ezechiel 3, 18.

ein gutes Stück Böses auf das Gute zurück. Das hängt damit zusammen, dass die anfallende Schuld bei den Menschen auch die Schuld aller ist. Ist das Böse nie genug durch das allgemein Gute transformiert, so bleibt die Schuld auch an den Guten hängen. In diesem Sinn lässt Dostojewski seinen Richter sagen, dass er sogar noch schuldiger sei als der Verbrecher, der als Angeklagter vor ihm steht.[6] Schließlich hat der Richter – und die vielen anderen, die von sich sagen können, keine Verbrecher zu sein – noch nicht so viel Gutes getan, das zu einem Zustand geführt hätte, in dem es keine Verbrechen mehr gibt. – Dieser Gedanke gilt nun für alle Menschen, Generationen, Gesellschaften, Ethnien, Staaten – sie alle die gesamte Gattungsgeschichte hindurch.

Es bedarf einer solchen Denkart von einem phylogenetischen Zusammenhang, der die Schuld eines Jeden als die Schuld Aller erkennbar werden lässt. Wenn diese Denkart nicht baldigst Platz greift, werden die globalisierenden Gewalten neue Sündenböcke erfinden, die als die Alleinschuldigen der Vernichtung preisgegeben werden. Wir stehen dann vor einer Globalisierung von Vernichtung.

Literatur

Bion, Wilfred (1990): *Lernen durch Erfahrung.* Frankfurt: Suhrkamp.

Dostojewski, Fjodor, M. (1916): *Die Brüder Karamasoff.* 1. Band, 6. Buch, III. Kap., München: Piper.

Ernst, Werner W. (2004): „Wissenschaftspositivismus und Psychoanalyse“, in: Ernst, Werner W./Walter, H.-J. Hg.: *Psychoanalyse an der Universität*, Wien: LIT-Verlag.

6 Dostojewski (1916), 647ff.

1. Liebe, Lieblingsliteratur und Autoren-Ich als Einheit

Erste Liebe – *Amphitryon* von Heinrich v. Kleist

Peter Fuchs

> *„Ich werde davon sprechen, als sei es neu, als kennte ich es allein, und als sei noch nie darüber gesprochen worden. Ich werde mich hüten, zu lesen, was andere darüber geschrieben haben, oder mir zuzugeben, daß ich es möglicherweise gelesen habe. Aus Mißgunst werde ich mich davor hüten und aus Abscheu vor jener Ernüchterung und Entmutigung, deren Opfer wir sind, wenn wir andere mit geschäftsmäßiger und affektlos selbstverständlicher Einsicht über den Gegenstand unserer innigsten Neigung sprechen hören."*

So Thomas Mann in seinem Amphitryon-Essay aus dem Jahr 1928, dem er den Untertitel „Eine Wiedereroberung" beigegeben hat und in dem er mit den oben zitierten Worten gleich eingangs seine Herangehensweise, seine Methode für eben diese ausspricht. Auch mein Versuch, etwas davon zur Sprache zu bringen, was mich im Amphitryon anspricht, begeistert, nicht mehr loslässt, kurz: was dieser Text mit mir macht, will sich in diesem Unmöglichen versuchen: eine erste, neue, frische Liebe an einem „Gegenstand" alter Leidenschaft zu entdecken, an etwas, worüber so viele andere Hände, so vieler Anderer Hände Geist und Gedanken hinweg gegangen sind, nicht zuletzt so vieles „Anderes" von einem selbst, welches alles sich jetzt aufbauen will davor und verhindern will, dass eine neue Liebe sich schreibt. Eine, die nichts wissen will von der „geschäftsmäßig und affektlos selbstverständlichen Einsicht" all jener Zugriffe auf den „Gegenstand ihrer innigsten Neigung".

Ich habe also nichts gelesen, gehört über Kleists „Amphitryon". Nur diesen selbst. Diesen freilich immer wieder. Aber ich will ihn von neuem lesen, zum ersten Mal lesen, ich will ihn berühren, im Wahn, es sei dies das erste Mal, im Wahn einer ersten Liebe. Und versprechen will ich meiner

Liebe zu diesem Text, jenes worauf Jupiter Alkmenen nach ihrer gemeinsamen Liebesnacht verpflichtet:

> *„... daß dieses heitre Fest,/ Das wir jetzt frohem Wiedersehn gefeiert,/ Dir nicht aus dem Gedächtnis weichen soll;/ Daß Du den Göttertag, den wir durchlebt,/ Geliebteste, mit Deiner weitern Ehe/ Gemeinem Taglauf nicht verwechseln willst.“*

Fragen in den Abgrund

Was sind die Fragen, die sich mir in Kleists Amphitryon auftun, auftun als Einladung, sich in ihre Abgründe zu stürzen, sich darauf einzulassen auf Gedeih und Verderb:
Was will die Liebe?
Warum steigt der Gott als ein Liebender auf die Erde nieder?
Wo und wie findet die Berührung mit dem Göttlichen statt, die Durchdringung, die sich als solche erst im Nachhinein herausstellt und als Gedächtnis sich bewahr(heit)en und bewähren muss im „gemeinen Taglauf“?
Was wird dabei vom Menschen verlangt, vom Menschen als Mann und vom Menschen als Frau, vom Ich, von welchem „Ich“?
Wie verhalten sich Witz und (Selbst)-Ironie und das Menschlich-Allzumenschliche zur göttlichen Zumutung, im Angesicht des Gottes?
Was kann der Mensch davon erfahren und sagen, wie es aussprechen, mitteilen?

Wenn ich diesen Fragen nachgehen will, dann aus einem durch und durch subjektiven, ureigensten, nicht bis in die letzten Motivationsgründe hinein erfragbaren Forscherdrang heraus; als ein Liebender weit mehr denn als ein um Objektivität und wissenschaftliche Exaktheit und jedermann wohlfeil angebotene Nachvollziehbarkeit Bemühter. Und es werden die „Erkenntnisse“ aus diesen Fragen einen – wie Thomas Mann schreibt – „desto leidenschaftlicheren und eifersüchtigeren Charakter [tragen], je selbständiger, kritisch-unbehender und ahnungsmäßiger sie sich vollziehen.“ Und es werden also Erkenntnisse sein, die ich nicht leichten Herzens von jedermann mir geteilt haben lassen will. Und jeder, der sie etwa teilen wollte, wird sie vorher für sich selbst noch einmal neu und frisch erleiden müssen. Und nur eine Einladung dazu will und kann mein Fragen sein. Dass ich mich dadurch wie von selbst dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit, der Parteinahme für meinen „Untersuchungsgegenstand“, der Einseitigkeit aussetze, liegt in der Natur der Sache, die da „Liebe“ genannt wird.

Auftritt Sosias: Wer ist dieser Diener, überaus begabt mit Mutterwitz, der ihm auch nicht mit göttlichen Prügeln ausgetrieben werden kann, ja der

sich gerade an diesen erst so richtig entzündet. Ein sprühender Witz, unverwüstlich, ja un-sterblich, so wie er sich gebärdet, der ihn von Anfang an als seinem über – und recht eigentlich unmenschlichen Widerpart ebenbürtig erscheinen lässt? Als komische Figur im deutschen Drama wohl beispiellos. Die einzige von denen, die ich kenne, der ich's zutrauen würde, in einer Shakespeareschen Komödie zu bestehen. Wer also ist das oder was ist, genauer gesprochen seine Aufgabe in der Liebes- und Erkenntnislogik des Stücks? Diese Frage als eine zentrale ist mir lange verborgen geblieben. Sosias habe ich – über mehrere Lektüren hinweg – schlicht in seiner Bedeutung unterschätzt. Er und sein olympisches alter ego Merkur waren mir natürlich von Anfang an „ausgesprochen" sympathisch: willkommene und mehr als willkommene Pointenlieferanten neben (!) den so ernsten ja regelrecht tragisch anmutenden gegenseitigen Heimsuchungen der „Hauptpersonen". Aber Sosias/Merkur sind weit mehr als die Buffo-Partie, auf die sie noch bei Moliere sich beschränken. Sosias hat das erste, er hat (beinah) auch das letzte Wort in diesem Stück. Er ist es, der, von Merkur begleitet, in der Exposition das tragikomische Thema des „Ichs" anstimmt, das sich weder als Herr noch als Diener in seinem eigenen Haus fühlen darf, einfinden darf, das dann auf ihre je eigene Weise sowohl Alkmene als auch Amphitryon übernehmen. Das Ich ist nicht der Herr mehr seines Zuhaus', seiner Herkunft, seines Wissens, seiner Gefühle, seines Dieners, seines Hauses, seines Eigentums, seiner Frau ... Ein anderes über-mächtiges Ich hat sich schon eingefunden und steht bereits im Vollbesitz all dessen da, was bislang dem Ich seine Wesenheit, seine Einheit und Einmaligkeit zweifelsfrei gestellt hatte. Man muss sagen, dass im augenfälligen Unterschied zu seinem großen Herrn Amphitryon der gewitzte Sosias an diesem anderen Ich, an diesem Doppelgänger und seiner Legitimation sehr rasch zu zweifeln aufhört und sich bereit zeigt, diesen bis zu einem gewissen Grad anzuerkennen. Freilich nicht ohne zuvor sich über eine intime Inquisition quasi ins rechte Bild darüber gesetzt zu haben. Merkur liefert ihm eine detaillierte Schilderung „seines" Tagwerks bis zu diesem Augenblick: von der Beauftragung zur Übermittlung der Botschaft vom Siege seines Herrn durch denselben nebst der Ankündigung von dessen bevorstehender Rückkunft. Worauf Sosias *für sich* sagen muss:

> *„Da hat er recht! Und ohne daß man selbst/ Sosias ist, kann man von dem, was er/ Zu wissen scheint, nicht unterrichtet sein./ Man muß, mein Seel', ein bißchen an ihn glauben."*

Wobei er freilich auf die Gegenseitigkeit dieses Anerkennens, auf die er Anspruch zu haben meint, auf die er natürlich nicht verzichten will und kann, vergeblich hofft. Aber immerhin, es weht ihn schon ein starker

Hauch von Erkenntnis an, ohne dass diese ihn wie ein Wirbelwind erfasste und umwürfe, was im analogen Fall das Schicksal seines Herrn Amphitryons sein wird, des siegreichen, eitlen Fürsten der Thebaner, dem es später nicht im Traum einfallen will, seinen Doppelgänger zu erfragen. Dieser verhört dafür seine Frau und aus ihrem Mund zuerst denn auch ergeht der Richtspruch über ihn, in den er sich mit voller Übereinstimmung schließlich ergibt. Derlei wenigstens bleibt Sosias erspart und damit einiges an Seelenqual, für die er aber ohnehin wenig disponiert scheint. Ihn quält stattdessen der Hunger. Man könnte sagen, dass über Hunger und Liebe – nach Schiller, die beiden Urtriebe des Menschen, die auch der frühe Freud als solche theoriebildend ansetzt –, die Dislozion des Ichs bei Sosias im einen (Hunger) und Amphitryon im andern Fall (Liebe) von Kleist in Szene gesetzt wird.

Ein bisschen also glaubt Sosias bereits an sein anderes Ich. Nachdem er dieses aber auf Anfrage im Wissen um seine kleine Heldentat während der Schlacht bei Pharissa findet, vor deren Zumutungen er sich ins Zelt zu flüchten gewusst hatte, um dort seiner Aufregung im heimlichen Genuss eines zufällig vorgefundenen Schinkens Herr zu werden, muss er sich eingestehen*: „Nun ist es gut, nun wär's gleichviel, wenn mich/ Die Erde gleich von diesem Platz verschlänge"* und laut spricht er aus:

> *„Ich sehe, alter Freund, nunmehr, daß du/ Die ganze Portion Sosias bist,/ Die man auf dieser Erde brauchen kann./ Ein Mehreres scheint überflüssig mir./ (...) Und gern tret ich vor dir zurück. Nur habe die/ Gefälligkeit für mich, und sage mir,/ Da ich Sosias nicht bin, wer ich bin?/ Denn etwas, gibst du zu, muß ich doch sein."*

Kann man sich entwaffnender von seinem Ich verabschieden und dabei in raffiniertester Naivität, wenn man so will, und gleichwohl mit bezwingender Logik, die Unmöglichkeit seiner Verzichtserklärung zur Sprache bringen und diesen Verzicht damit nach allen Regeln der Vernunft auch schon wieder außer Kraft setzen? Der Gott freilich pfeift auf die Vernunft und noch mehr auf die Logik und stellt dem armen, mehr als überforderten Menschenverstand bloß die zweifelhafte Tröstung in Aussicht: *„Wenn ich nicht mehr Sosias werde sein,/ Sei du's, es ist mir recht, ich will'ge drein"*, nicht ohne die furchtbare Drohung hintanzusetzen: *„Jedoch solang' ich's bin, wagst du den Hals/ Wenn dir der unverschämte Einfall kommt"*, welche Drohung er auch sofort im Wortsinn schlagend werden lässt als sich der dergestalt zerstörte Sosias erneut anschickt, den Palast Amphitryons zu betreten. Woraufhin er sich, ein geprügelter Hund mehr als ein Mensch und beraubt seines Ichs, mit leerem Magen, unverrichteten Auftrags ins Lager seines Herrn zurück trollt.

Soweit der erste Auftritt dieses liebenswürdigen Nichtsnutz mit dem ausgeprägten Hang zur Sprachphilosophie. Sein Witz schützt ihn vor dem Wahnsinn, wenngleich nicht vor dem Hunger. Man frage sich doch versuchsweise einmal, wie man selbst aus ähnlicher Seelenbedrängnis sich zu retten verstünde und ob dieser Sosias nicht vielleicht unsere aufrichtigste Bewunderung verdient. Ich liebe ihn geradezu. Es ist nicht leicht, das verständlich zu machen, aber die tiefere Logik des ganzen Stücks, das Zusammenspiel aller beteiligten Kräfte, geriete aus den Fugen ohne den Witz des Sosias. Als solcher erscheint er mir ebenso notwendig wie die Selbstentäußerung Alkmenens in der erotischen Er-innerung und die rückhaltlose Übereinstimmung in diese vonseiten Amphitryons, die Anerkenntnis dessen, was Alkmenens Tat und Wort für ihn heißt, nämlich den im Augenblick ausgesprochenen und erlittenen „Opfertod" seines Ichs. Von beidem wird noch die Rede sein. Jedem wird in diesem Stück das seine abverlangt und jeder leistet dieses auch mit Hilfe der Anderen und des ganz Anderen noch.

So wird Sosias mit seinem Witz, vielmehr dank und kraft seines Witzes, in die Erkenntnis vorausgeschickt, hineingestoßen, hineingeprügelt gar, um von da an sich selbst und damit auch und gerade seinem Herrn gegenüber zur Wahrheit verpflichtet zu sein und so diesen auch auf dessen furchtbare Wahrheit vorzubereiten, die sich schon ereignet hat, ohne dass dieser bereit wäre sie sich anzueignen, weil er (noch) nicht bereit ist, all sein bisheriges Eigentum sich abzusprechen. Einmal vom Gott aus dem eigenen Ich hinausgeprügelt, ist Sosias, der Diener, seinem Herrn recht eigentlich in allen wesentlichen Belangen über, dem dies alles und Furchtbareres erst noch bevorsteht, was er durch den Gott zu erleiden hat. Aus dieser Umkehrung von Hierarchie in der Sprache, in der sich aussprechenden Erkenntnis, in der Weise wie Herr und Diener miteinander sprechen, beruhend auf dem – hart verdienten – Erkenntnisvorsprung des letzteren, zieht der ganze erste Auftritt des zweiten Akts seinen anarchisch-köstlichen Witz. Einmal mehr werden wir zu Eingang desselben Zeuge des entwaffnenden, spitzbübischen Genies Sosias', wenn er sich vor dem anstehenden Verhör mit seinem Herrn darüber verständigt haben will, auf welche Weise dieser wünsche, dass ihm Rede und Antwort gestanden werden soll:

> *„Doch, Herr, aus Furcht, vergebt mir, anzustoßen,/ Ersuch' ich Euch, eh' wir zur Sache schreiten,/ den Ton mir der Verhandlung anzugeben./ Soll ich nach meiner Überzeugung reden,/ Ein ehrlicher Kerl, versteht mich, oder so,/ Wie es bei Hofe üblich, mit Euch sprechen?/ Sag ich Euch dreist die Wahrheit, oder soll ich/ Mich wie ein wohlerzogner Mensch betragen?"*

Was soll man dazu sagen: Das hat gesessen, ist anzunehmen; man versteht sich, und als Herrn bleibt nun Amphitryon nichts übrig, als Sosias zu völliger Aufrichtigkeit anzuhalten, für die er freilich noch lange keine Ohren hat: *„Nichts von den Fratzen. Ich verpflichte Dich,/ Bericht mir unverhohlen abzustatten."* Die unverdrossene Dreistigkeit, mit der Sosias daraufhin bei seiner Geschichte (bei seiner Wahrheit, die noch den Amphitryon nicht berührt hat) bleiben kann, dass nämlich sein Ich selbst ihn an der Ausführung seines Auftrags gehindert habe, bringt uns dankbaren Lesern einen der köstlichsten Dialoge der Weltliteratur, den armen ahnungslosen Amphitryon freilich bloß nach und nach zur Weißglut. Als unparteiische Leser, die *wir* zwar wissen, dass Sosias rein nur in Wahrheit sich so Zugetragenes berichtet, wovon wir schon Zeugen geworden, dürfen dabei seinen Herrn, der diese Zeugenschaft nicht mit uns teilt, darob gewiss nicht schelten. Jedem „Vernünftigen" würde es wohl angesichts der offenen und beharrlichen Verhöhnung seiner Vernunft, denn eine solche müsste es ihn unfehlbar dünken, ebenso ergehn. Die Zumutung scheint auf die Spitze getrieben, als dem schon einigermaßen um seine Geduld ringenden Amphitryon auf seine beinah rührende Frage:

> *„Doch sage mir auf dein Gewissen jetzt,/ Ob das, was du für wahr mir geben willst,/ Wahrscheinlich auch nur auf den Schatten ist./ Kann man's begreifen? reimen? Kann man's fassen*?",

der also Angesprochene, ja Angerufene, an sein Gewissen Apellierte – schon daran erkennt man schön, wie sich hier die Rangordnung der miteinander Sprechenden in Wahrheit verhält – als also Sosias darauf mit der unschuldigsten Miene der Welt erwidert:

> *„Behüte! Wer verlangt denn das von Euch?/ Ins Tollhaus weis' ich den, der von der Sache was begreift./ Es ist gehauen nicht und nicht gestochen,/ Ein Vorfall, koboldartig, wie ein Märchen,/ und dennoch ist es wie das Sonnenlicht."*

Wiederum, man stelle sich vor: diese Antwort aus dem Mund seines Dieners! und man versteht die angesprochene Weißglut Amphitryons. Von dieser aber, nachdem er sieht, dass sie seinen Diener unbeeindruckt lässt, treibt es ihn weiter an den Rand der Verzweiflung, aber eben erst an den Rand. Noch kann er von dort aus sich dem schon nach ihm greifenden Wahn entziehen, indem er ihn seinem Diener unterstellt, nicht ohne dabei erste Anzeichen von Betroffenheit zu verraten in der übersteigerten Affektivität, die sich an dem unschuldigen Sosias entlädt:

> *„Schweig. Was ermüd ich mein Gehirn? Ich bin/ Verrückt selbst, solchen Wischwasch anzuhören./ Unnützes, marklos-albernes Gewäsch/ In dem kein Menschensinn ist, und Verstand."*

Der dergestalt Beschimpfte repliziert darauf nur lakonisch und *für sich*:

> *„So ist's. Weil es aus meinem Mund kommt,/ Ist's albern Zeug, nicht wert, daß man es höre./ Doch hätte sich ein Großer selbst zerwalkt,/ So würde man Mirakel schrein."*

Und wir können nicht anders als ihm zustimmen.

Blättern wir zurück in der Chronologie des Stücks, die ihrerseits ein einziges Mysterium ist, wie ich hier nur andeuten werde können. Die verborgene Chronologie der Ereignisse dieses Stücks, worauf aller tiefere Sinn beruht: ist sie schon jemals entsprechend gewürdigt worden? Vielleicht „verblendet" die scheinbar auf der Hand liegende Abfolge in ihrer linearen Chronizität allzu sehr? Kleist jedenfalls hat es an Hinweisen für die „überzeitliche" Synchronität von entscheidenden Ereignissen nicht fehlen lassen. Die entscheidenden Ereignisse aber sind samt und sonders seelische. Aus ihnen dichtet Kleist. Sie bringen sich zur Sprache.

Das Ereignis schlechthin, auf dessen nach-trägliche(!) Folgen allein alles ankommt, hinausläuft bleibt für uns Leser im Dunkeln; muss für uns im Dunkeln bleiben. Ich spreche natürlich von der anfänglichen, allem Dramatischen, aller Sprache auch vorausliegenden und dieses und diese aber nach sich ziehenden, alles gleichsam aus sich gebärenden Beiwohnung Alkmenens durch den Gott in jener Liebesnacht, die selber schon sich außerhalb der gewöhnlichen zeitlichen Gesetze abgespielt hat, wie Kleist es Merkur andeuten lässt. Das ganze Stück wurde dort in dieser 17-stündigen Nacht und nicht „bloß" Herkules empfangen. Diese Nacht liegt „außerhalb"! „Außerhalb" in jedem erdenklichen und noch viel mehr unausdenklichen Sinn. Im Unaussprechlichen des – hoch zurecht – berühmtesten *„Ach"* der Weltliteratur, der in die Ohnmacht sich zurückfallen lassenden Alkmene, mit dem bekanntlich unser Stück endet, findet es zugleich wieder zurück in jene Nacht. Hier ist das *Lustspiel* noch ganz anders aufgefasst. Hier ereignet sich der Mythos, hier hat er seinen Ort und alles Drama dann ist Deutung von ihm aus und auf ihn zu. Diese Nacht bleibt als Ereignis für immer unangetastet, auch wenn es seinerseits alle Seelen berührt; auch wenn irgendwie, irgendwo alle entscheidenden personae „dabei" waren. Auch dieses Letzte werde ich wohl nur andeuten können und nicht ausführen oder gar beweisen. Diese Nacht also, der wir unser Stück verdanken, entzieht sich unserer Befragung. Aber in dem, was sie nach sich zieht, ist sie beredt genug. Das Große und Großartige darin deutet auf das Über-große dieses nächtlichen Ereignisses zurück.[1]

1 Vielleicht findet sich in der Marquise von O. eine Art Entsprechung dazu. Im berühmtesten Gedankenstrich der Weltliteratur, in dem sich das entscheidende Geschehen der Novelle im Unausgesprochenen verbirgt: auch hier ein erotisches Ereignis. Gewiss eine Zumutung dieser Gedanke, handelt

Der Gott ist herabgestiegen und hat dieser einen Menschenfrau beigewohnt. Und zwar beigewohnt in Gestalt ihres Mannes. In dieser Nachtzeit nun verlieren sich alle. Alle gehen ihrer bisherigen Sicherheit, die sich je verschieden ausgesprochen hat, verlustig und werden sich selbst fragwürdig, rätselhaft. Das jeweilige Ich bleibt sich nicht gleich, erleidet Erschütterung, Verstörung und letztlich Zerstörung. Wie sich das bei Sosias anlässt, haben wir schon gesehen. Durch diesen zuerst spinnt sich das Rätsel weiter über seinen Herrn Amphitryon. Vollends hinein stoßen wird jenen dann seine Frau. Dabei aber ergreift im selben Augenblick diese selbst das Rätselhafte in Gestalt der schockierten und sie dadurch schockierenden Reaktion ihres Mannes, der nichts von dieser Nacht gewusst haben will. Die bis dahin (beinah) ebenso Ahnungslose war dabei – wie es scheint – ganz anders in die Zeugenschaft dieser alles verwirrenden, alles durcheinanderbringenden Nacht gerufen. Sie müsste doch eigentlich wissender sein – möchte man vermuten –, wo ihr doch der Gott auf die erdenklichste Weise nahe gekommen war. Sie weiß auch mehr, nur dass sich in diesem – durch und durch unbewussten – Wissen nicht weniger als bei den anderen vom Wissen Betroffenen, ein Widerständiges zeigt: nämlich ihr ganzes bisheriges Wesen. Worauf gründet dieses bei Alkmene? Wenn wir ihren Worten Glauben schenken wollen – und wir wollen das – dann ist es die Gewissheit ihres fühlenden Busens für ein „Du". Als ihr von ihrer Zofe Charis das verstörende „Jot" anstelle des erwarteten „A" auf jenem Diadem entdeckt wird, das ihr bis dahin das Beweisstück schlechthin dafür gewesen, dass sie niemand anderem in den Armen gelegen war als eben ihrem Mann, ist sie natürlich zutiefst erschüttert. Sie selbst hatte dieses ja nach dem entsetzlichen Auftritt Amphitryons, wo er ihr die gemeinsame Liebesnacht ins Angesicht geleugnet hatte, hervorgesucht, um sich an dessen materieller Sicherheit zu trösten. Und jetzt angesichts dieses unerklärlichen „fremden Zugs", den sie darin eingegraben findet, ruft sie geradezu flehentlich aus – nur scheinbar in Richtung ihrer Zofe, in Wahrheit wohl mehr für sich selbst:

> *„O Charis! – Eh' will ich irren in mir selbst!/ Eh' will ich dieses innerste Gefühl,/ Das ich am Mutterbusen eingesogen,/ Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,/ Für einen Parther oder Perser halten./ "*

Eher also dies, als dass sie sich zugeben wollte, in der liebenden Hingabe an ein Du, an das Du ihres Mannes geirrt zu haben:

> *„Nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch,/ Mir alle Sinn' und gönne mir das Herz:/ So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,/ Aus einer Welt noch find ich ihn heraus."*

es sich hier doch bekanntlich (?) um eine während der Ohnmacht der Marquise an ihr geschehende Vergewaltigung. Zumindest hab ich es noch nie anders ausgelegt gefunden ...

Sicherer als ihr Ich, gewisser, weil vom Herzen erkannt, ist ihr das Du. Oder: ihr Ich ist nur wesentlich Ich in dieser Hinwendung zum Du. Es ist also erst diese „Du-Gewissheit" Alkmenens, die sie ihres „Wesens", ihres Eigentums, ihrer Aufgabe, ihrer Berufung, ihrer Liebe versichert – in jedem, auch im profansten Sinn von „Versicherung". Diese „Du-Gewissheit" nun ist schon Jupiter im ersten Dialog, jenem, der unmittelbar der Liebesnacht folgt, bemüht ins Wanken zu bringen, indem er sie den Gatten und den Liebhaber in dem, was sie beiden fühlt (die Identität dieses Gefühls war ihre „Du-Gewissheit"!), unterscheiden heißt. Eine schwere Zumutung für die Arme, wogegen sie sich auch ganz naiv und gewiss nicht ohne Charme zur Wehr zu setzen weiß eine schöne Zeit lang, bis sie sich dann des ganzen Charmes mit allem anderen Versteckspiel begibt Stück für Stück – einer Selbstdemaskierung gleich – im Dialog mit dem unnachgiebigen Gott in jener „Scène à faire", wie sie Thomas Mann nennt, der wir uns langsam, auf Um- und Schleichwegen und voll ehrfürchtiger Scheu annähern.

Doch vorher will ich den oben angesprochenen Gedanken noch einmal schärfer ins Aug zu fassen versuchen, wonach alles bisherige Wesen der Personen unseres Stücks, die von Gott heimgesucht werden, sich dagegen wehrt, sich zur Wehr setzt unter Aufbietung der jeweils am besten ausgebildeten Abwehrkräfte am instinktiv gewählten Kampfplatz: Bei Sosias ist dies sein konziliauter Witz, seine „Bescheidenheit", in der er sich bereit erklärt mit seinem „Ich vom Stock" brüderlich zu teilen – umsonst; Amphitryon wird seinem Naturell gemäß – er ist ein Mann des Krieges: mutig, aggressiv, heißblütig – mit geschwelltem Kamm auf den Usurpator losrennen – umsonst; und Alkmene schließlich will diese Zumutung in ihrer Heimsuchung durch den liebenden Gott mit ihrer Liebe über-lieben, wenn man so sagen könnte – und auch hier letztlich umsonst. Aber genauer besehn: ist es wirklich umsonst, dass hier Witz, hier Kampf, hier Liebe in das höchste ihrer Möglichkeiten heraus gefordert werden? Oder ist es vielleicht so, dass der Gott, wenn er denn ein Gott ist und nicht bloß ein *deus ex machina* oder ein „blasphemischer Komödiengott"[2], nicht umsonst, sondern umwillen der geliebten Menschenseele diese gerade an ihrem bevorzugten Kampfplatz herausfordert? Und warum? Um sie dort zu schlagen, zu überwältigen, zu demütigen? Oder doch noch etwas anderes auch? – Es ist jedenfalls nicht stille Demut oder Kontemplation, auch nicht Gebet oder Versenkung in heilige Texte oder irgendeine andere von jenen „Praktiken", die, so glaubt man doch, eigens dazu da sind, die Seele auf ihre Begegnung mit dem Gott vorzubereiten, was hier in unserem Stück denselben

2 So liest ihn Max Kommerell in seinem großartigen Essay „Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist", worauf ich noch dankbar Bezug nehmen werde.

auf den Plan ruft und ihn bei den Menschen verweilen lässt. Wenn man genau hinsieht, dann begegnet Er unseren Helden doch genau dort, wo sie am stärksten sind, am leidenschaftlichsten und dadurch zugleich am schwächsten. Es sind der Witz Sosias', das Kämpfertum Amphitryons, die Liebe Alkmenens *allein,* die ihre „Träger" über sich hinauszutreiben vermögen, wo sie dann erst von sich aus ihrer je eigenen Wahrheit – und das ist der Ort, wo Gott spricht – begegnen können. Inwiefern aber sind sie dort auch am schwächsten? Witz, Kampfgeist und Liebesbereitschaft müssen sich dann, wollen sie ihrer Wahrheit entsprechen, gegen ihre eigenen „Träger" wenden, die sie so weit gebracht haben, und ineins damit gegen sich selbst, was ihnen genau an dem Punkt, wo sie auf ihrer höchsten Höhe sind, jenes zuzulassen abverlangt, was sie *nicht* mehr von selbst können. Am Zenit, in der schönsten Blüte der Eigenmacht gerade zeigt sich die Ohnmacht.

Ich, dieses Wesen eigner Art

Ich weiß nicht, ob es ein zweites Werk der Weltliteratur gibt, in der das Wort „ich" auch nur annähernd so oft vorkommt wie im „Amphitryon". Und tatsächlich liegt in diesem abgegriffenen, alltäglichen Wörtchen nicht weniger als der Generalschlüssel zu den Mysterien unseres Stücks, wie ich zu zeigen versuchen werde. Max Kommerell verblüfft den Leser mit folgendem Satz über den „Amphitryon":

> *„Aber eines ist in dieser Schöpfung, das sein Licht und seine Härte unter jeder Probe bewahrt wie der Diamant: das Ich. Die Ehrfurcht, die sonst dem höchsten Heiligen gezollt wird, gilt ihm. Es ist unter den Deutungen das Wahre, unter den Verdächten das Arglose, unter den Verwirrungen das Einfache (...) Es ist ein Pfand. Selig leben heißt: Sein Leben blindlings dieser Bürgschaft anvertrauen."*[3]

Aber: dem wird doch auf das heftigste vom Stück selbst widersprochen. Das Gegenteil viel eher ist doch der Fall. Dem Ich soll, gleich dem höchsten Heiligen sonst, Ehrfurcht gezollt werden? Und deshalb wahrscheinlich wird es verspottet, verhöhnt, verprügelt, mit einem Hornschmuck versehen? Das kann nicht Kommerells Ernst sein! Und unsere Deutung bisher scheint dem doch auf das Entschiedenste widersprechen zu wollen. Auch hier: Sehen wir näher zu, hören wir besser hin. Kommerell:

3 Der aufmerksame Leser wird mir an dieser Stelle Inkonsequenz vorwerfen und das zu Recht. Hatte ich doch angekündigt, so zu tun, als hätte ich „nichts gelesen über den Amphitryon". Man mag mir dies nachsehen. Jedenfalls entzieht sich Kommerell dem Mann'schen Verdikt, wonach „noch kein Literarwissenschaftler irgendetwas vom Amphitryon verstanden" habe.

> *„Über dies diamantene Ich legen sich verdeckende Schichten: das Meinen der anderen, das eigene Meinen, die Verständigkeit, die für die Wahrheit ist was der Tag für den Blitz, und zuletzt: das gemeine Lebenwollen. Es zeigt sich, daß das Kleistische Ich zwar das Eigenste eines Menschen, zugleich aber der Mittelpunkt des Alls im Gefühl ist. Es liegt nicht am Tag."*

Es liegt nicht am Tag! Dunkle Worte, nicht leicht zu denken. Das „Kleistische Ich"! Es liegt nicht am Tag, nein wahrhaftig. Und deshalb ist es zunächst Nacht, Nacht in jedem Sinn, wo es sich zeigt, das „Kleistische Ich". Und die verdeckenden Schichten? Die sprechen auch „Ich" – und zwar die meiste Zeit, die längste Zeit sprechen *nur* diese: „Ich". Und trifft ein solches Ich auf ein anderes gleichen Schlages, so tauschen sie sich aus in dem, was sie über sich selbst und übereinander meinen, und man verständigt sich darüber. Heute sagt man dazu Kommunikation. Was aber sagt Kommerell über diese Verständigkeit, dass sie sei für die *Wahrheit*? Was der Tag für den Blitz! Ein herrliches Bild und ein Bild direkt übernommen aus dem Amphitryon, wie sich mühelos zeigen lässt. Wenn die Wahrheit ein Blitz ist[4] dann sieht sie der Tag nicht, die Verständigkeit, das für einen selbst veranstaltete und gegenseitig sich versichernde Meinen. Und nur wie ein Blitz in die Nacht schlägt die Wahrheit in uns ein und hinterlässt ihre Spuren, die sich dann „im gemeinen Taglauf" bemerkbar machen wollen und nicht sich in die Verständigkeit beruhigen, was gleichwohl ihre größte Gefahr bleibt. Schlägt Merkur nicht wie ein Blitz auf unseren Sosias ein in dieser Nacht, als dieser sich dem Ort der ungeheuerlichen Beiwohnung annähert? Und Alkmene? Vom seinerseits fast schon von Eifersucht und ohnmächtigem Zorn erschlagenen Amphitryon gezwungen sich zu erinnern(!) an diese Nacht, von der er (zunächst) nichts wissen will, beschreibt sie, wie sie zur Zeit der Abenddämmerung in ihrer Klause gesessen und *„beim Geräusch der Spindel"* sich ins Feld zu ihrem Manne geträumt! habe, als sie von einem Jauchzen, das der Ankunft Amphitryons/Jupiters gegolten, kurz aus ihren Träumen gerissen worden sei und nachdem sie *„den Faden wieder aufgenommen"*(!) hatte: *„es/ jetzt zuckend mir durch alle Glieder fuhr"* – wie sie sagt, als hätte sie der Blitz gestreift beim vollkommen unerwarteten Anblick ihres Mannes. Darauf erwidert Amphitryon in einer der dunkelsten Passagen des ganzen Textes unbegreiflicherweise: *„Ich weiß".* Amphitryon weiß davon! Er weiß davon, dass es Alkmene damals *„zuckend (...) durch alle Glieder fuhr"!* Alkmene darauf nur: *„Du weißt es schon."* Müsste sie nicht erstaunt sein eigentlich, dass er, der sie hier verhört, der *sie* erinnern lässt, gerade so, als wäre er selbst nicht dabei gewesen, ausgerechnet an dieser Stelle, der einzigen ihres Berichts,

4 „Einblitz in das was ist" sagt Heidegger in seinen späten Vorlesungen, wenn er von der aletheia, von der Unverborgenheit, von der Wahrheit spricht.

von der sie annehmen durfte, dass er *nicht* davon weiß, dennoch sagt: *„Ich weiß"?* Und wir, die wir das zu lesen bekommen: müsste uns dieses *„Ich weiß"* Amphitryons nicht in hellste Aufregung versetzen? Ist das noch niemandem aufgefallen, frage ich mich. Hat da noch nie jemand nachgefragt? Wie kann es Amphitryon an dieser Stelle entschlüpfen: *„Ich weiß"?* Ich habe weiter oben gesagt, dass alle beteiligten *personae* irgendwie, irgendwo in dieser Nacht, in dieser Beiwohnung durch den Gott „dabei" waren. Spricht es Amphitryon in seinem „Kleistischen Ich" hier aus, wenn er sagt: *„Ich weiß"?* In diesem Augenblick, in dem sich Alkmene erinnert(!), wie es ihr *„zuckend durch alle Glieder fuhr":* ist es da ausgesprochen, dass Amphitryon *da* war, dabei war in jener Nacht, wo er doch zur gleichen Zeit im Feld war und gekämpft oder vielmehr den Kampf eben erst siegreich beendet hatte? In diesem erinnernden Augenblick spricht – sage ich – Amphitryons „diamantenes Ich" zum ersten Mal, blitzt es auf – unverständlicherweise. *Es* weiß. Im nächsten Moment weiß *er* schon wieder nichts mehr, fährt mit seinem Verhör fort und ruft am Ende desselben, wo er sich in seinem Meinen schon wieder völlig über diese eindeutige Sache verständigt hat, empört aus:

> *„Fahr hin jetzt, Mäßigung, und du, die mir/ Bisher der Ehre Forderung lähmtest, Liebe,/ Erinnrung, fahrt, und Glück und Hoffnung, hin/ Fortan in Wut und Rache will ich schwelgen."*

Weg also zunächst und bis zum grandiosen Schluss mit der „Erinnrung". Wobei es in der Tat so ist, dass unser ganzes Stück ein Stück Erinnerung ist, dass sich im dramatischen Fortgang Erinnerung ereignet zum Preis der völligen Verzichterklärung auf all das, was sich gegen diese (unbewusste) Erinnerung wehrt.

Blättern wir noch einmal zurück, um diesem Kleist'schen Ich, das dabei ist sich zu erinnern, das nur als ein erinnerndes überhaupt ist, noch einmal und noch früher auf die Spur zu kommen. Jupiter/Amphitryon fordert Alkmene auf, unmittelbar nach der Nacht der Nächte in ihrer Liebe, im Herzen ihres Herzens, wie es bei der Duras einmal heißt, zu unterscheiden: Lieben(!) soll sie nur das Göttlich-Unbegreifliche im Geliebten, und nicht *„den eitlen Feldherrn der Thebaner (...), der für ein großes Haus/ Jüngst eine reiche Fürstentochter freite"* – nicht die verdeckenden Ich-Schichten soll sie in ihrer Du-Gewissheit noch verfestigen helfen – nein:

> *„Ich möchte dir, mein süßes Licht,/ Dies Wesen eigner Art erschienen sein, Besieger dein, weil über dich zu siegen/ Die Kunst die großen Götter mich gelehrt."*

Ich, dies Wesen eigner Art: hier spricht es Gott Jupiter als Amphitryon zum ersten Mal aus: das „diamantene Ich", dies Wesen eigner Art, das allein geliebt sein will, weil es allein „liebenswert" ist, weil es allein in seinem Wesen (verbal, nicht ideal, nicht platonisch zu denken!) jenes ist, woran *„der Faden sich von*

jenseits [knüpft]", wie es Amphitryon später sagen wird; sagen wird als ein betrogenes, gedemütigtes Ich, das diesen Faden anders nicht als unmittelbar existenzbedrohend fühlen kann, weil noch ausschließlich vom „diesseits" aus gefühlt und gedacht: *„Doch heute knüpft der Faden sich von jenseits/ An meine Ehre und erdrosselt sie."* – nicht anders als das Entsetzliche schlechthin fühlt dieses Ich den Faden: aber *es fühlt* ihn! Und an diesem ansonsten seidenen Faden, der nach dem Dafürhalten vieler längst gerissen ist – jetzt aber wie ein Galgenstrick von Amphitryon empfunden – hängt das Schicksal der Seelen unseres Stücks. Dieser Faden von jenseits ist zugleich die einzige Verbindung des „Alltags-ichs" mit dem diamantenen „Kleistischen" und spricht sich aus nur im Unaussprechlichen, das die großen Dialoge so rätselhaft durchblitzt – und in Sonderheit jene „Dichtung für sich selbst" (Kommerell), von der im Folgenden die Rede sein wird. Dabei werde ich mir keine Sekunde vormachen, dass ich all das Rätselhafte darin bis in seine – meinerseits mehr „gefühlten" und geahnten als etwa durchdachten – „jenseitigen" Tiefen verfolgen und zur Sprache werde bringen können.

Was will der Gott

Im Unterschied zur Kommerellschen Lesart, wonach Jupiter auch bei Kleist bloß als ein „blasphemischer Komödiengott", als „Gott der Finte", erscheint und spricht – so ganz nach dem Molierschen Vorbild[5] –, versuche ich ihn als wahren Gott und somit auch als Gott der Wahrheit zu lesen. Als Gott freilich, der, einmal auf die Erde „niedergestiegen", auch (beinah) ganz Mensch wird dabei und menschlich sprechen muss, will er die Seele erreichen: erreichen nämlich und nicht zwingen, auch wenn er vom Zwingen sprechen wird – deshalb auch, wie ich glaube, so vieles Unaussprechliches und deshalb auch, allem Drama vorauf, das Unaussprechliche schlechthin: die Nacht der Beiwohnung.

Die Rede vom Gott, der, auf die Erde gekommen, ganz Mensch wird, klingt vielleicht verdächtig, weil allzu offensichtlich christlich. Von christlich-theologischer Seite wiederum könnte im Gegenzug sehr leicht der Vorwurf gegen Kleist laut werden, dass er einen durch und durch pantheistischen Gott gebracht habe. So lange ich aber der tiefsten Überzeugung, ja des unerschütterlichen Glaubens bin, dass „christlich" und „offensichtlich" nicht nur nicht zusammen gehen, sondern schlicht einander ausschließen, kann ich mich zum einen ganz unbefangen gegenüber allfälligen Verdächten geben. Und was den theologischen Eifer im Pantheismusvorwurf angeht dort, wo er einen Kleist –

5 Wo er nach allgemein bekannter Auffassung Maske des Sonnenkönigs Ludwig XIV. und als solche Anspielung auf sehr gebräuchliche höfische Pikanterien ist.

oder in ganz ähnlicher Weise einen Hölderlin[6] – zu treffen meint, so scheint mir besagter Eifer beredtes Zeugnis dafür abzulegen, dass hier die Theologenzunft sich nicht weniger als einen Gott vom Leib halten will.

Diesen Gott vermag sich Alkmene nicht vom Leib zu halten. Unbewusst und unwillkürlich (*„Kann man auch Unwillkürliches verschulden?“* wird sie denn auch später fragen) versucht sie in aller Naivität und „Unschuld“ dennoch genau das: sich den Gott im Nachhinein gleichsam noch vom Leib zu halten. Ihr unbewusstes Motiv? Wir sagten es schon: die Möglichkeit der Beibehaltung ihres über die Du-Gewissheit versicherten Ichs. Dabei wird sie „natürlich“ schon während dieser Nacht der göttlichen Beiwohnung in dieser Ich-Identität erschüttert oder sagen wir verunsichert und in dieser Verunsicherung in die Vorbereitung auf die spätere Erschütterung gebracht. Etwas „erscheint“ ihr wohl, dass sich so gar nicht mit ihrem „Begriff“ von sich selbst und dem Sinn, den ihr Liebe und Lust und Treue und Dankbarkeit bislang hatten, vereinbaren lassen will. Ist nicht zu vermuten, dass diese Frau in dieser Nacht zum ersten Mal geliebt wird und wiederliebt? Noch kann sie dieser neuen Erfahrung, diesem namenlosen Entzücken und Entsetzen, den beruhigenden Namen Amphitryon geben, auch wenn sie Charis gegenüber zugeben muss:

> *„Daß ich ihn schöner niemals fand, als heut./ Ich hätte für sein Bild ihn halten können,/ Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand,/ Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet./ Er stand, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum,/ Und ein unsägliches Gefühl ergriff/ Mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden,/ [...] Er war's, Amphitryon, der Göttersohn!/ Nur schien er selber einer schon mir der/ Verherrlichten, ich hätt' ihn fragen mögen,/ Ob er mir aus den Sternen niederstiege.“*

Nur hat sie ihn nicht gefragt und deshalb wird es ihr im Dialog der Dialoge in einer beispiellosen Zuspitzung und Überschreitung der Sprache in der Sprache „verkündigt“. Diese „Verkündigung“ ist so ganz anders als jene, welche ihrer jüdischen Schwester Maria dereinst wurde. So ganz anders, so viel beredter, wie es scheint und dennoch nicht weniger voll des Geheimnisses. Diese „unsere“ Verkündigung ereignet sich *nach* dem ungeheuerlichen Geschehen und sie ereignet sich ganz entschieden widerständiger – wenn man so sagen kann –, widerständiger wohl vor allem deshalb, weil die Angesprochene hier weit mehr in das Geschehen der Verkündigung hineingenommen scheint, weil diese Verkündigung weit bedrohter von der Möglichkeit eines Scheiterns, eines Nicht-Aussprechens, Nicht-Einstimmens sich ausspricht als das biblische „mir

6 Das habe ich tatsächlich schon mit dem Brustton der Überzeugung ausgesprochen gehört von einem Theologen von Rang, dass nämlich „Hölderlin Pantheist“ sei und damit auch schon eingeteilt, abgetan, widerlegt. Ich weiß noch, wie mir unbändiger Zorn darauf die Sprache verschlagen hat.

geschehe nach deinem Wort." Die „Kleistische" Verkündigung ist ein Erinnern und ein Aufruf und eine Verpflichtung zum Erinnern. Und der augenfälligste Unterschied besteht wohl darin, wie *„der Faden sich von jenseits"* hier und dort an die angerufene Seele knüpft. Dort: der Götterbote, der Erzengel, der, folgt man den kurzen, berühmten Worten, mit denen sich der Evangelist Lukas darüber „auslässt", der frommen Jüdin ein im Geheimnis des Unausgesprochenen verwahrtes „Überschattet-Werden" durch „die Kraft des Höchsten" verkündigt, welches, indem es ausgesprochen ist, auch schon geschehen scheint (man denke z.B. an jene zahlreichen alten Verkündigungsbilder, wo sich die Englische Grußformel wie ein Band vom Mund des Engels weg direkt in Marias Leib und Schoß „senkt" oder auch jene, wo, ausgehend vom über der Szene thronenden Gott, bildlich vermittelt über die Taube und zugleich mit den Worten Gabriels, ein Strahl oder gar ein angedeutetes Kindlein sich „in Richtung Maria auf den Weg macht"). Dort also sprachlich-abstrakt, im Geheimnis belassen: das Geschehen, das auf die Verkündigung folgt bzw. ineins mit dieser gesetzt und so einem „leiblichen", einem erotischen Verständnis entzogen oder doch so weit als möglich entfernt wird. Hier: Ein erotisches Geschehen, das aller Sprache vorausgeht; eine leibliche Verkündigung, sprachlos, unaussprechlich, dessen die Sprache sich jetzt voller Widerstände und in mehreren sich steigernden Anläufen zu „erinnern" anschickt; und hier: ein maskierter Gott, in der gefährlichsten Maske, die sich denken lässt, der prekärsten, noch dazu. Ein maskierter Gott oder ein Mensch-Gott? Ein Gott, der Wahrheit spricht oder eine Wahrheit, die sich im Gott, in seinem Reden maskiert? Wenn der Gott unserer Szene ganz Mensch ist, dann ist er auch nicht der Beherrscher der Szene, dann muss er sich der Möglichkeit, alles nach seinem Willen zu lenken, begeben, dann liebt er zwar die menschliche Seele – und nicht abgetrennt vom Leib! – aber er kann diese nicht *zwingen*, ihn, den Gott, zu lieben, zu denken. Wenn daher Jupiter als Amphitryon Alkmene später allmählich an den Gedanken heranführt, dass ihr kein Sterblicher erschienen sei und darauf dieses Erscheinen vonseiten des Gottes auch noch mit dem vermuteten Motiv unterlegt: Er, der Gott, habe sie, die Heimgesuchte, in ihrer Gottvergessenheit strafen und weiter, zwingen wollen in ihrer Liebe, Ihn zu lieben und zu denken; wenn also Jupiter/Amphitryon hier mit menschlicher Rede um Verständnis für den Gott sich bemüht, einen Zugang in die Seele der über die Maßen Verwirrten sucht; wenn Er als Amphitryon versucht, ihr einen ungeheuren Gedanken allererst möglich zu machen, dann ist Er gerade nicht der allmächtige Gott, der, indem Er den Gedanken vom Zwingen ausspricht auch schon die Seele tatsächlich zwingt Ihn zu denken, zu lieben. Das ist mit das Großartige an unserem Stück, dass uns hier kein zwingender Gott aufgezwungen wird. Vielmehr ein liebender und sogar ein verliebter Gott: verliebt in die Schönheit der menschlichen Seele, ins „diamantene Ich".

Verliebt und verführt und liebend und verführend – ein Verführer-Gott, wie ihn Nietzsche sich gedacht haben mag. Dennoch bleibt Er irgendwie auch Gott und sein Sprechen – vor allem in diesem Dialog – oszilliert zwischen menschlicher Rede und dem göttlichen Drang sich zu offenbaren, was freilich für den Schluss gespart bleiben muss: dies Oszillieren muss so lange aufrecht erhalten bleiben und so die Offenbarung hintanhalten bis die angesprochenen Seelen von sich aus dem Zu-Offenbarenden zustimmen. Darauf wird Alkmene hier vorbereitet, besser: darauf bereitet sie sich selber vor im allmählichen Einstimmen in das Oszillierende der Rede, im Sich-Erinnern an die Notwendigkeit, in der Liebe sich für das Göttliche entscheiden zu müssen und die furchtbaren Konsequenzen dieser Entscheidung für alles bisher Bedeutsame auch in Kauf zu nehmen, wie es der Schluss von ihr zuerst und dann auch von Amphitryon verlangen wird.

Aber hören wir ein wenig in diese „Verkündigung" hinein – mehr wird es nicht sein als ein Hineinhören: Alkmene ist bestürzt ob des „fremden Zugs" auf dem Diadem, das ihr von ihrem zurückgekehrten Mann als Siegestrophäe und Zeichen seiner Liebe ausgehändigt worden war, wie sie bis eben noch annehmen hat dürfen. Jetzt zeigt sich dort, wo gestern ein A gestanden, ein Jot und noch ahnt sie nicht, worauf dieser Anfangsbuchstabe verweist, wohin sie dieser fremde Zug ziehen wird. Sie, die sich in ihren innersten Grundfesten in Frage gestellt sieht, will sich in den Richtspruch ihres eben wieder erscheinenden Mannes ergeben, hoffend immerhin noch, dass ihr alles sich zum Guten wenden werde, aber zu diesem Zeitpunkt wohl mehr das Gegenteil fürchtend. In dieser Gemütsverfassung wirft sie sich vor seine Füße, aufrichtig die beim letzten Aufeinandertreffen zur Schau getragene Gewissheit über die *„Unsträflichkeit ihres Busens"* bereuend. Sie ist bereit jetzt zu glauben: *„... dass mir – ein anderer – erschienen,/ Wenn es dein Mund mir noch versichern kann"*, in welchem Fall sie sich als für ihr weiteres Leben verurteilt erachten würde: verurteilt, nicht länger mehr lieben zu dürfen – die schlimmstmögliche Strafe für unsere Heldin. Und Jupiter, denn der maskierte Gott ist es, der ihr als Amphitryon antwortet, Jupiter versucht sie daraufhin vergeblich zu beschwichtigen, sie seiner Liebe vergewissernd, vergeblich sie zu beruhigen, mit ihr selber auszusöhnen, da er ihr in seinen andeutungsreichen Repliken die ersehnte einfach klare Auskunft, dass ihr Mann ihr dies fragwürdige Diadem ausgehändigt und im weiteren Verlauf beigelegen, sie sich in ihrem Herzen also nicht getäuscht habe, schuldig bleibt, schuldig bleiben muss. Auf ihre flehentliche Frage: *„O mein Gemahl! Kannst du mir gütig sagen,/ Warst du's, warst du es nicht? O sprich! du warst's!"* kommt zwar das ersehnte *„Ich war's"*, aber mit dem für sie vernichtenden Zusatz: *„Sei's wer es wolle. Sei – sei ruhig;"* und genau das ist sie damit nicht: nämlich ruhig. Sie hat sich geirrt, ihr ist ein fremder Mann erschienen und ihr Herz hat das nicht erkannt. Verstärkend mag sich der eine furchtbare Gedanke einmi-

schen, dass ihr ausgerechnet dieser Fremde den bislang unerreichten Begriff von Liebe gegeben hat – und ihr alles verzeihender Gatte, noch hat sie keine Ohren für seine „göttlichen Untertöne", ist ihr in diesem Augenblick unerträglich: *„Geh, deine Güt' erdrückt mich. Laß mich fliehn."* Und als sie in einem heiligen Eid dabei ist, ihre Liebe auf Lebenszeit zu verschwören, da spricht Er es offen aus, was zuvor schon in Seinen Antworten mitgeschwungen hatte, dass nämlich *„Zeus selbst, der Donnergott"* sie besucht habe. Noch muss Er das als Amphitryon sagen und dementsprechend hart wird es Ihm, die Verzweifelte von dieser Ungeheuerlichkeit zu überzeugen. Er führt sie dazu über die notwendigen Stufen des Zweifels ins Herzstück ihres bisherigen Wesens und holt sich von dort das Argument mit dem er sie schließlich dahin bringt, fürs Erste den Gedanken zu wagen, dass ihr, der Unwürdigen, der Gott erschienen ist: *„Wer"*, so hebt Er an,

> *„könnte dir die augenblickliche/ Goldwaage der Empfindung so betrügen?/ Wer so die Seele dir, die weibliche,/ Die so vielgliedrig fühlend um sich greift, So wie das Glockenspiel der Brust umgehn,/ Das von dem Atem lispelnd schon erklingt?"*

Und weiter:

> *„(...) Nur die Allmächt'gen mögen/ So dreist, wie dieser Fremdling, dich besuchen,/ Und solcher Nebenbuhler triumphier' ich!/ (...) Und müssen nicht sie selber noch, Geliebte,/ Amphitryon sein, und seine Züge stehlen,/ Wenn deine Seele sie empfangen soll?"*

Und dieser Gedanke allein ist es denn auch, der die weibliche Seele mit sich selbst aussöhnt, welches unwahrscheinliche Geschehen Kleist in die denkbar wunderbarste Form gießt: *„Nun ja.* (sie küßt ihn.)*"*

Hier nun scheint die Seele mit ihrem „Verführer-Gott" ausgesöhnt und die Szene an ihrem natürlichen Ende. Für Alkmene gar, die sich auf einen Schlag nicht nur mit ihrem Mann, wie sie annehmen kann, sondern eben mit sich selbst wieder im Reinen fühlen darf, ist zu diesem Zeitpunkt das allerglücklichste Happy End zum Greifen nah und aus ihrem erlösten und vor vollkommen unerwartet zurückgewonnener Freude überbordenden Herzen heraus spricht sie denn auch:

> *„Wie glücklich bin ich!/ Und o wie gern noch bin ich glücklich!/ Wie gern will ich den Schmerz empfunden haben,/ den Jupiter mir zugefügt,/ Bleibt mir nur alles freundlich, wie es war."*

Aber da spielt der Gott nicht mit. Den Schmerz soll sie nicht bloß empfunden haben, sie soll ihn noch wesentlicher erinnern, er soll ihr bleiben. Und auch diese Seele ist in diesem Augenblick der Freude über sich selbst vorbereitet und willens, der nächsten und nächstschwereren Prüfung sich zu unterziehen – so lese ich das, was nun folgt. Diese Seele ist reif dafür, in einen noch umfassenderen Schmerz hinein geführt zu werden oder wie es so schlicht und

schön bei Kommerell heißt: „Ein Schmerz wird für sie möglich: in Amphitryon den Gott zu vermissen." Doch so weit sind wir noch nicht. Die dichterische Potenz der nun folgenden Verse bis zum Ende dieser Szene ist vielleicht selbst für Kleist unerhört; die selbstverständliche Schönheit, mit der die Jamben in die tiefsten theologischen und erotologischen Geheimnisse fallen, ehrfurchtgebietend; die Kühnheit der gedanklichen Konstruktion und ihre dramatische „Bewältigung" – schlicht ein Wunder, beispiellos, wie ich finde. Es fällt mir nicht leicht, hier überhaupt noch etwas zu sagen. Und wie Kierkegaard, wenn er in seiner berühmten Liebeserklärung an das musikalische Genie an den Punkt kommt, wo er nur noch: *„höre, höre, höre Mozarts Don Juan"* sagen mag, so ergeht es mir jetzt auch und am liebsten wollte ich es bei einem: „lies, lies, lies Kleists Amphitryon" bewenden lassen. Im Grunde – so denke ich – tue ich ohnehin die ganze Zeit nichts anderes, als diese Aufforderung wiederholen und, um noch einmal Kierkegaard zu zitieren: „Was somit hier zu entwickeln ist, kann allein für den seine Bedeutung haben, welcher [gelesen] hat und immerfort am [Lesen] bleibt. Für ihn mag es vielleicht einen einzelnen Wink enthalten, der ihn zum abermaligen [Lesen] bewegt"(bei Kierkegaard jeweils „Hören" anstelle von „Lesen").

Was der Gott und die geliebte liebende Menschenseele hier sich gegenseitig entringen, erscheint mir im freiesten Spiel der Kräfte in die Sprache gerettet. Dabei ist, was wie ein streng hierarchischer Antagonismus zwischen der noch unwissenden, beharrenden, widerständigen Seele Alkmenens und dem diese Seele schulmeisternden ja „katechisierenden" Gott aussehen mag, in Wahrheit ein „Gespräch auf gleicher Augenhöhe": Die menschliche Seele auf dem Weg zu ihrer unbewussten Schönheit ist dem Gott, der ihr von „seiner Seite" her dabei entgegenkommt, ebenbürtig – und beide wissen nicht, wohin ihr Sagen sie zuletzt führen wird; alles bleibt riskant, eine Probe auf die Güte ihres Zusammenspiels. Was ich hier behaupte, mag angehn, insoweit es sich auf den Menschen, auf Alkmene bezieht. Den Gott aber in einer dermaßen prekären, gefährdeten Position sehen zu müssen, wenn denn etwas an meiner Lesart dran ist, widerspricht allen unseren Erwartungen, Vorstellungen von Göttlichkeit, Allwissenheit, Allmacht. Und wenn es Jupiter im Fortgang des Gesprächs an einer sehr präzisen Stelle – für sich gesprochen – entschlüpft: *„Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt!",* so will uns dieser Seufzer gar nicht recht zu einem Gott passen. Aber vergessen wir nicht, Er spricht (auch) als Mensch, er ist (auch) ganz Mensch: Mit Allmacht sich zu offenbaren ist zu diesem Zeitpunkt ihm nicht möglich, Er will „aus freien Stücken", wenn ich so sagen darf, von dieser Seele geliebt sein, denn:

> *„Auch der Olymp ist öde ohne Liebe./ Was gibt der Erdenvölker Anbetung,/ Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?/ Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm."*

Er muss also auf menschliche Weise mit dieser Seele sprechen, auf menschliche Weise auf das Ungeheuerliche vorbereiten, das schon geschehen ist, auf menschliche Weise das entscheidend Unterschiedene in diesem Geschehen, wofür noch jede Sprache fehlt, in die Erinnerung (Er-Innerung) rufen. Das größte Hindernis auf dem Weg und zugleich das einzige „Vehikel" dorthin – in die Erinnerung – ist paradoxerweise die Liebe und unverbrüchliche Treue Alkmenens zu ihrem Gatten, wie sie alle ihre Wesenszüge bis hin zu den religiösen prägt. Der Gott muss sie dabei als Amphitryon, ihrer Widerrede begegnend, nicht diese widerlegend – wenn es auch an anherrschenden, befehlenden Tönen nicht fehlt in der menschlichen Rede, dadurch bleibt sie menschlich –, der Gott muss sie an das Unmöglich-Scheinende, an das Nie-Gedachte heranführen. Er verlegt sich dazu aufs Fragen. Ganz unscheinbar beginnt er: *„Soll ich dir sagen, was ich denke?"* Auf ihr noch unbefangenes *„Nun?"* fährt er zusehends sinistrer werdend fort: *„Und was, wenn Offenbarung uns nicht wird,/ Sogar geneigt zu glauben ich mich fühle?"* Die soeben überglückliche Seele ist schlagartig beunruhigt und zu Recht. Ob sie nicht etwa den Gott gereizt, vermutet Er, konsequent im Gestus des Fragens bleibend, denn: *„Ist er dir wohl vorhanden?/ Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr?"* und die herrlichsten Bilder des angesprochenen göttlichen Werks vor ihrem geistigen Auge aufführend, stürzen diese nun kaskadenartig auf ihre Seele ein und erschüttern sie ins Mark:

> *„Wenn hoch die Sonn' in seinen Tempel strahlt/ Und, von der Freude Pulsschlag eingeläutet,/ Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen,/ Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab/ Und betest deinen Götzen an?"*

Und da erschrickt die Seele und beginnt aufzuhorchen, freilich, sie wehrt sich auch zur gleichen Zeit, versucht irgendwo noch Halt zu gewinnen in der Verwirrung, die Einzug hält. Ihr Mann – um einen Eindruck vom Grade der Verwirrung zu gewinnen –, ihr Mann hält ihr vor, dass sie, indem sie ihn im Herzen trägt, ihn in ausschließlicher Weise liebt, sich des Götzendienstes schuldig mache. Schon vorher hatte er denselben Gedanken andeutend, ihr die Kehrseite dieses Götzendienstes hingehalten, sie ansprechend als: *„Du, die gesättigt völlig von dem Ruhm,/ Den einen Sterblichen zu Füßen dir zu sehn."* Damals war sie gar nicht eingegangen darauf, jetzt ruft sie aus: *„Kann man auch Unwillkürliches verschulden?/ Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?/ Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken."* – sie meint den Gott. Und da hält er ihr Abgötterei vor und da spricht er vom Gott, der herabgekommen sei, sie zu zwingen, Ihn zu denken, sich an ihr, *„Vergessenen, zu rächen."* Und „brav" verspricht sie darauf sich zu bessern und beim Gebet fürderhin Ihn allein, den Gott, zu denken*: „Wohlan! Ich schwör's dir heilig zu! Ich weiß/ Auf jede Miene, wie er ausgesehn,/ Und werd' ihn nicht mit dir verwechseln."* Ein Lippenbekenntnis, keines des Herzens. Das wird gleich darauf klar, als noch nachdrücklich aufgefordert dies zu tun, nämlich:

sich zu *„Erinnern, wie vor dem Unsterblichen/ Der Schreck am Rocken dich durchzuckt"*, sie erwidert:

> *„Gut, gut, du sollst mit mir zufrieden sein./ Es soll in jeder ersten Morgenstunde/ Auch kein Gedanke fürder an dich denken:/ Jedoch nachher vergess ich Jupiter."*

Und da muss der Gott weiter fragen und die Seele mit ihm. Und da „passiert" es auch dem Gott, dass er den Wahn verflucht, der ihn hieher gelockt. Und die Seele will sich noch nicht entscheiden, noch nicht Abschied nehmen von ihrer ganzen Prägung und wohl will sie zugeben, dass, der sie schuf, auch walte über sie, doch wenn man ihr die Wahl ließe: *„so bliebe meine Ehrfurcht ihm,/ Und meine Liebe dir, Amphitryon."* Und da muss der Gott weiter fragen, immer weiter in die Wahrheit, in die Erinnerung hinein: *„Wenn ich nun dieser Gott dir wär'?"* Und da weiß sich die Seele schon gar nicht mehr zu fassen und die Engführung nimmt ihren Lauf und es kommt dahin, nach zwei, drei Versuchen vor der Zumutung des Gedankens und der Entscheidung, die er einfordert noch ins Abstrakte zu entfliehen, dass der Gott und die Seele endlich bereit sind „Ernst" zu machen – und jener fragt: *„Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,/ Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,/ Wie würd' dein Herz sich wohl erklären?"*
und diese, die Seele und dieses, das angesprochene Herz erwidern:

> *„Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest,/ Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,/ Ja – dann so traurig würd' ich sein, und wünschen,/ Daß er der Gott mir wäre, und dass du/ Amphitryon mir bliebst, wie du es bist."*

Die Seele hat sich entschieden, hat sich ausgesprochen: die Situation des Schlusses ist (beinah) schon da. Alkmene wird sich für „den, der ihr wie Gott gesprochen hat" aussprechen, sich für ihn entscheiden und glauben, dass dies Amphitryon sei. Und jenes so schlichte unmittelbar aus dem Herzen gesprochene: *„so traurig würd ich sein"* ist schon der Schmerz, der für sie möglich wird: „in Amphitryon den Gott zu vermissen".

Das Liebesgeheimnis des Luca –

Das Geheimnis des Luca von Ignazio Silone

Ulrich Wörz

Nach vierzig Jahren im Gefängnis kehrt ein Mann in sein Heimatdorf zurück. Seine Unschuld an der Tat, für die er verurteilt wurde, ist erwiesen, doch für die Dorfbewohner bleibt er ein Schuldiger. Sie begegnen ihm mit Feindseligkeit und Ablehnung. Luca Sabatini hat nur zwei Freunde unter den Einwohnern von Cisterna. Den alten Pfarrer Don Serafino und den jungen Politiker Andrea, der wie Luca nach langer Abwesenheit in sein Heimatdorf zurückkehrt. Sofort ist Andrea vom Schicksal Lucas wie besessen und unternimmt alles, um die wahren Hintergründe der geheimnisvollen Umstände rund um dessen Verurteilung für einen Raubmord ans Licht zu bringen. Dabei stößt er auf die Geschichte der unerfüllten Liebe zwischen Luca und Donna Ortensia, der Frau des reichen Don Silvio aus dem Nachbardorf Petrarca.

In den Jahren vor seiner Verurteilung war Luca der Liebe zu Donna Ortensia völlig verfallen und auch deren Heirat mit Don Silvio führte nicht zum Rückzug Lucas. Ganz im Gegenteil war dieser seither noch entflammter für die Frau als zuvor. Schließlich begannen auch bei ihr die Gefühle ernster zu werden, sodass die Liebe der beiden zueinander für die Bewohner der Dörfer immer unübersehbarer und anstößiger wurde. Unter den moralischen Umständen der beiden Dorfgemeinschaften kam der Bruch der Ehe Donna Ortensias nicht in Betracht. Also begann die allgemeine Suche nach einer Lösung der Situation, um den Dorffrieden zu wahren. Schließlich sollte sich Luca mit der hübschen Lauretta verheiraten, ein Vorschlag, der auch von Donna Ortensia selbst unterstützt wurde. Nur Luca zögerte den Termin der Hochzeit hinaus, um schließlich zu eröffnen, dass er niemals in der Lage wäre Lauretta zu ehelichen. In jener Nacht, als dieser die Verwandtschaft mit seinem Entschluss konfrontierte, keine Ehe einzugehen, wurde in der Nähe ein Raubmord verübt und Luca als der vermeintliche Täter verhaftet. Im folgenden Prozess bestritt

er zwar seine Schuld, verzichtete aber darauf, sich zu verteidigen und wurde schließlich zu vierzig Jahren Zuchthaus verurteilt. In der Gewissheit, die Liebe seiner Angebeteten nun erobert zu haben, nahm er die Leiden seines folgenden, fürchterlichen und 40 Jahre währenden Exils auf sich.

Als Ortensia von der Selbstopferung Lucas im Namen seiner unerfüllbaren Liebe zu ihr erfuhr, löste sie sich unverzüglich unter dem Vorwand des Wahnsinns aus ihrer Ehe mit Don Silvio und lebte fortan in einem nahe gelegenen Kloster unter den Ordensschwestern bis zu ihrem Tod. Sie starb noch vor der Entlassung Lucas. Luca, der trotz seiner Isolation in der Haft von Ortensias freiwilligem Exil erfuhr, blieb ihr sein ganzes Leben lang in seiner übermächtigen Liebe verbunden, ohne ihr je wieder begegnen zu können.

Der Roman „Das Geheimnis des Luca" von Ignazio Silone begleitet mich schon seit meiner Jugend gleich einem unbequemen, aber geliebten Freund. Seit den Tagen der ersten Lektüre bin ich von der Person Luca Sabatinis überwältigt, gerührt, erschlagen. Der Mann mit seiner unerträglichen Liebesgeschichte sitzt mir seither wie ein kleiner Stachel im Fleisch und kommt immer wieder aufs Neue als Rätsel und Frage auf mich zu. Seine großartige Liebe voll von unvorstellbarem Leiden und Martyrium gefällt mir, aber ebenso hasse ich diesen Mann dafür, wie das auch die Bewohner Cisternas und Petrarcas in Silones Roman tun.

Mit einer einzigen großen Geste verschwendet er sein Leben an die Liebe zu einer Frau – mit einer großen Geste heiligt er seine Liebe und er heiligt diese Frau. So ist seine Liebe rein, unwandelbar, ewig. Und alles Gefährliche an dieser Liebe, alle Gefahr für diese Liebe scheint aufgehoben, abgegolten im Preis, den zu zahlen der Liebende in seiner Trennung und Abgeschiedenheit bereit ist.

Ein schrecklicher, furchtbarer Preis, der so anmaßend hoch ist, dass ich sprachlos bleibe und mich kaum getraue, seine Liebe nach einer Rechtfertigung zu befragen.

Schreckliche Einsamkeit – und Stärkung aus dem einzigen Quell der inneren Gewissheit ihrer Liebe, Stärkung einzig aus der Gewissheit, sich mit der geliebten Frau auf besondere Art vermählt zu haben, ohne jemals sie zu berühren, ohne jemals sie zu sprechen, ohne jemals sie zu kränken, ohne jemals mit ihr zu streiten, ohne sie altern zu sehen, ohne sich in der Todesstunde von ihr zu verabschieden oder sie zu begraben. Die Körper der beiden Liebenden, Luca und Ortensia, erscheinen mir wie Gefäße ihrer Liebe. Sie stehen in einem Raum, sie befinden sich an einem Ort – und warten. Als Figuren des Romans sind Luca und Ortensia die Liebe selbst – sie arbeiten nicht, sie kämpfen nicht, sie leiden nicht – sie sind der Eintrag ihrer Liebe in der Welt – ihr Dasein allein ist die greifbare und bleibende Spur ihrer Liebe und diese Liebe ist der Weg ihres Lebens.

So ließe sich die Liebe denken – der Liebende allein reicht aus – sein Dasein genügt der Liebe und diese Liebe genügt ihm.

Eine Liebe, die frei davon bliebe, befragt zu werden, was sie zu leisten vermag, wie viel Feindseligkeit und Fremdheit sie Raum geben, welche Abgründigkeiten des geliebten Menschen sie überspannen kann, ob sie selbst eines Einsatzes, einer Stärkung bedarf! Diese Liebe erscheint so rein und so unwandelbar, so unverbraucht, dass sie scheinbar alles ertragen kann. Sie bliebe die gleiche Liebe, ob sich die Liebenden begegnen oder in der unüberbrückbaren Entfernung voneinander leben.

Und doch urteile ich anders über Luca: Er heiligt die Liebe des Mannes zur Frau und zugleich tritt er sie mit Füßen. Er lebt für die Liebe, aber er lebt keine Liebe. Er setzt sich dem Lieben und dem Geliebt-Werden nicht aus.

Denn die Liebe ist nichts als eine Projektion, ein Tagtraum, wenn sie keine Form, kein Ritual, keine Äußerung sucht und findet. Auch wenn der Zustand der Verliebtheit das totale Chaos ist, so sucht und braucht die Liebe eine Form, eine Ordnung, um überhaupt „da" zu sein: die Ordnung eines Wortes, einer Geste, einer Handlung, einer Kränkung, eines Streites, die Ordnung der uneingeschränkten Zuwendung und Aufmerksamkeit. Erst diese Formungen heben die Liebe aus der vagen, dunklen Tiefe eines Sehnens und Träumens an das Licht der unvorhersehbaren Erfahrung und damit aus der Leere und Ungreifbarkeit des allzu oft gebrauchten Wortes. Und alles Mehr und alles Weniger an Freigiebigkeit und Empfänglichkeit im Lieben, alles Neue und alles Alte, alles Leidenschaftliche und alle Niedrigkeit und Gewöhnlichkeit der Liebenden findet sich erst in diesen Formen, so wie ein Feuer höher und heller brennt, wenn es neue Nahrung findet und damit erst wieder jene Glut speist, welche den Funken am Leben erhält, um dieses neu zu entfachen. Wird diese Suche einmal abgebrochen, so kommt die Liebe an ihr Ende.

Daher bleibt sie für mich gebunden an Ereignisse, an Gefühlsereignisse, an große, überwältigende Bilder, an Erinnerungen, die idealisiert und überhöht werden. Es sind dies Auswürfe und Ausflüsse des Liebens, Marken auf dem Weg des Lebens, Zeichen, dass man liebt und geliebt wird. Um zu dauern, um bestehen zu bleiben, um durch Brüche hindurchzutragen, braucht die Liebe beides – sie muss immer auf der Suche bleiben nach einer Form, sie muss immer hinaustreten und sich ausdrücken und sie muss immer Erinnerungsspuren und Zeichen hinterlassen.

Durch seine unnachahmliche Entscheidung, die Einsamkeit des Gefängnisses zu wählen, um seine Liebe nicht verleugnen zu müssen, stellt Luca eine denkbar grundsätzliche Frage nach dem Wesen der Liebe zwischen Mann und Frau. Denn seine Geschichte ist ein großartiges Plädoyer für den Glauben an die in jedem Leben nur einmal mögliche, große Liebe; die einzig wahre Liebe eines Lebens, die eine bedingungslose Entscheidung fordert, ein unzweifelhaf-

tes Ja-Sagen. Eine Liebe, die gefährlich ist, vernichtend, unwählbar und übermächtig. Vom Schicksal füreinander bestimmt, finden zwei Menschen entgegen allen Widerständen und Hindernissen zwangsläufig und unausweichlich zueinander. Sich gegen diese Liebe zu stellen, diese Liebe abzustreiten oder auf eine andere Person umzulenken, wäre demnach nur um den Preis der Selbstverleugnung möglich. Denn diese Liebe ist immer schon gebunden an ihr Ziel, und keine Enttäuschung, keine Zurückweisung könnte sie je davon lösen.

Dieser Liebe steht das Lieben als Kunst und Übung gegenüber, Liebe als etwas Werdendes, Wachsendes und ebenso Vergängliches. Für Luca ist es völlig unmöglich, je eine andere Frau zu lieben als Donna Ortensia, da nur die Liebe zu ihr für ihn die wahre Liebe ist, auch wenn sie nie erfüllt, nie vollzogen wird. Und jede Liebe zu einer anderen Frau, die er in sich aufkeimen ließe, wäre ein Verrat an dieser wahren Liebe und auch ein Verrat an der Frau an sich.

Diese Auffassung teile ich nicht. Die Liebe geht über das Rätselhafte der Verliebtheit hinaus, auch wenn sie immer darauf fußt. Und die Verliebtheit ist durchaus nicht einzigartig, nur an eine Person gebunden. Das Rätselhafte aber geht in der Liebe immer voran – und nur solange es noch genug Unsagbares, Ungreifbares gibt, bleibt die Liebe auf der ewigen Suche nach sich selbst. Nur wenn ihr Raum gegeben wird, kann sie sich zeigen und nur in der Hervortretung kann sich die Verliebtheit zur Liebe wandeln. Denn erst an der Unvollkommenheit des geliebten Menschen beginnt die Liebe wirklich zu wachsen. In Lucas' Liebe dagegen ist das Rätsel alles. Er ist verfallen, er ist besessen. Und er leidet, solange er keinen Weg gefunden hat, dem Rätselhaften, dem Göttlichen an seiner Geliebten durch die Begegnung etwas Gewöhnliches, etwas Profanes nahekommen zu lassen. Durch seinen Weg ins Exil findet er zwar inneren Frieden, aber nur indem er das Rätselhafte noch weiter überhöht und es vollends in eine außerweltliche Sphäre entrückt, so wie er letztlich selbst in der Isolation seiner Kerkerstrafe aus der Welt ist.

So unerträglich mir die Vorstellung von Lucas' Leben im Gefängnis auch immer nur sein kann, im Zusammenhang der Liebe unterstelle ich ihm, im Zustand der Verliebtheit stehengeblieben zu sein.

Denn wie liebt er in seinem Gefängnis?

Erst am Ende des Romans lässt der Autor Ignazio Silone Luca über seine Gefühle sprechen. Bevor dieser bei Laurettas Familie erschien, um eigentlich den endgültigen Termin für die Hochzeit mit ihr zu vereinbaren, letztlich aber, um seinen Entschluss kundzutun, die Ehe nicht zu schließen, sucht er seine geliebte Ortensia auf, um sich ihrer Liebe zu vergewissern. Luca berichtet Andrea von dieser Begegnung in folgenden Worten: *„Es sollte ein einfacher Abschiedsbesuch sein.“* Und weiter:

> *„Ich wollte ihr sagen, dass an diesem Abend das endgültige Datum der Hochzeit festgesetzt werden sollte.* […] *‚Ich habe eine wichtige Frage an dich' sagte ich gleich. ‚Da ich von deiner Antwort meine Zukunft abhängig machen werde, flehe ich dich an, sie dir recht zu überlegen. Hier meine Frage: Willst du wirklich, dass ich heiraten soll?' Sie brach in Tränen aus und antwortete mir mit diesen Worten, die mich vierzig Jahre hindurch begleitet haben: ‚Nein Luca, das kann ich nicht wünschen, da ich dich jeden Tag mehr liebgewinne; aber leider kann ich dir auch nichts versprechen.' – ‚Ich verlange nichts', sagte ich vor ihr auf die Knie fallend. ‚Wenn ich dein Herz habe, brauche ich nichts anderes.' Sie half mir aufstehen und umarmte mich. Das war die erste Umarmung, die sie mir gewährte. Und es war auch die letzte."*[1]

Lucas' Liebe bindet sich an das Bild dieser Umarmung und an diese Worte Donna Ortensias. Umarmung wie Worte versichern ihm ihre Zuneigung, erlösen ihn aus der Ungewissheit, eine Frau zu lieben, die vielleicht in Wahrheit gar nichts für ihn geben würde, deren Zuneigung möglicherweise ein bloßes Spiel, eine Koketterie, im schlimmsten Falle gar nur eine Vergnüglichkeit einer gelangweilten Ehefrau sein könnte.

Aber viel wichtiger noch erhält Lucas' Liebe an dieser Stelle des Romans ein Bild, kristallisiert sich das in ihm verschlossene Gefühl der Liebe zu einer begreifbaren Form. Nach vierzig Jahren Gefängnis, nach vierzig Jahren völliger Isolation und Abgeschiedenheit beschreibt Luca die Gefühle dieses Augenblicks der Umarmung:

> *„In diesem Augenblick fühlte ich mich von einer ungeheuren, nie erlebten Seligkeit überflutet. Es war eine Art von Verzückung. Jede Unsicherheit, jede Furcht wich von mir. Kannst du mir sagen, was in derartigen Augenblicken in einem Herzen vor sich geht? Mit einem Male war die Welt wie verwandelt. Hätte ich Pferde fliegen sehen, ich hätte mich nicht gewundert.* […] *Mein Gott, mein Gott, ich erkannte die Schöpfung nicht wieder. Ich hatte den Himmel im Herzen. Es war als sprühten hunderte von Sternen durch meinen Kopf. Seligkeit war in mich gedrungen, sie hatte in mir ein Licht entzündet, das ich nicht kannte. Die ganze Erde drehte sich wie ein Kreisel."*[2]

Dies bleibt die letzte Begegnung Donna Ortensias mit Luca. Der Besuch bei Laurettas Familie holt ihn zwar in die ernüchternde Realität seiner ausweglosen Situation zurück, in der sich keine Möglichkeit erkennen lässt, ein Leben mit oder zumindest in der Nähe Donna Ortensias organisieren zu können, aber dieses enthebende Gefühl festigt ihn auf seinem Weg in die Zurückgezogenheit. In dieser Beschreibung seines Zustandes drückt sich die Verzückung

1 Silone (1962), 195ff.
2 Silone (1962), 196.

höchster Verliebtheit aus, gibt es die ganze Palette der Überhöhungen, Entrücktheiten, die bekannten Formen des Aus-der-Welt-Seins, die Beschreibung des kosmischen Gefühls der Zwei als autarke Einheit, die nichts mehr wünscht, nichts mehr braucht, nichts mehr fordert als sich selbst. Und von diesem Augenblick an hält Luca an seiner Verliebtheit fest. Er prolongiert den Zustand der Verliebtheit in die Ewigkeit, er verwandelt das erlebte Gefühl in einen Schatz und verschließt diesen in den tiefsten Winkeln seines Selbst. Von nun an geht das Gefühl niemanden mehr etwas an – nicht einmal mehr ihn selbst. Durch den ganzen Prozess bis zu seiner Verurteilung hindurch beruft er sich allein auf sein Recht, diesen verschlossenen Schatz nicht preiszugeben, und die Tür dieser Kammer seines Herzens nicht mehr öffnen zu müssen. Alle weiteren Beschreibungen seiner Versuche, eine Aufhebung oder Milderung der Strafe zu erwirken, erscheinen nie von dem unbedingten Wunsch getragen, Ortensia wieder zu sehen, oder ein Leben an ihrer Seite zu führen. Die Liebe scheint nichts mehr zu fordern, nichts mehr zu verlangen.

Auch Donna Ortensia wird von dieser Festigkeit erfasst. Nachdem sie anfänglich ein kokettes Spiel mit der Zuneigung Lucas getrieben hatte, worin sie dem Reiz der Macht ebenso erlegen war, wie sie letztlich der Bemächtigung durch die aufflackernden Liebesgefühle erliegt. Denn je mehr Luca seiner Liebe zu ihr verfällt, umso mehr entflammt sie selbst. Vor allem ihr Stolz und ihre gefestigte Moral verbieten ihr, ebenso wie Luca, dieser Liebe durch den Vollzug des Ehebruchs nachzugeben. In dem Augenblick jedoch, als Luca die Strafe des Kerkers auf sich nimmt, um der unauflöslichen Situation ein Ende zu bereiten, hat er ihr Herz für immer erobert. Auch sie zieht sich zurück und widmet ihr weiteres Dasein ausschließlich der Liebe zu Luca.

In dieser Form, in der Ausschließlichkeit der Ausrichtung des eigenen Daseins als Dienst des Liebens, ist für mich die Liebe von Luca und Ortensia groß. Und in dieser Größe liegt zugleich die Reduktion und Verkürzung derselben begründet. Ohne der Begegnung mit der geliebten Person liebt diese Liebe ein Ideal, bindet sie sich an eine reine, aber unbekannte Person, setzt sie sich keinen Enttäuschungen und Kränkungen aus. – Ist es nicht aber gerade die Liebe, die alles Fremde, alles Unerwartete, alles Ungewohnte an der geliebten Person umschließen und in sich aufnehmen muss? Denn je weniger Neid die Fremdheit hervorruft und je weniger Anpassung und Ähnlichkeit die Liebe selbst einfordert, desto größer ist die Liebe zum Anderen gewachsen. Die Verliebtheit kennt diese Sorge aus gutem Grund nicht. Sie ist die große Verführerin und reißt fort, wen sie erfasst, um ihn auf den beschwerlicheren Weg des Liebens zu führen und dort voranzutreiben.

Ich urteile über die Liebe Lucas und Ortensias. Ich tue es mit schlechtem Gewissen. Denn ich weiß – die Liebesgeschichte ist groß. Nicht aber ist es die Liebe der tragischen Hauptfiguren, so denke ich.

In meinem Lieben jedoch bedarf ich solcher großer Geschichten. Denn diese Geschichten der tragischen, der unmöglichen Lieben sind Manifestationen und Überhöhungen der am Gegenüber gewachsenen und mit dem Gegenüber verwachsenen Liebe, die zumeist durch die Erfahrung ihrer Erschütterlichkeit und Wandelbarkeit hindurchgehen muss. In den Geschichten ist das Rätselhafte der Bemächtigung durch die Liebe alles – und die Unausweichlichkeit dieser Bemächtigung gegenüber ist absolut. Durch dieses Rätselhafte nimmt jede Liebe Anteil an den tragischen Liebesgeschichten, welche es in wunderbarer Weise darstellen und das Unsagbare im Zusammenhang des Erzählens erfahrbar und benennbar machen. Und jede dieser Geschichten führt die völlige Verfallenheit gegenüber der Verliebtheit vor Augen.

Die Berührung durch die Geschichte Lucas erfahre ich bei jeder Lektüre des Textes aufs Neue. Er rührt mich und lässt mich erschauern. Stelle ich ihm Fragen nach dem Wesen der Liebe, so finde ich nichts als unerlöste Verliebtheit.

So zieht mich Luca Sabatini weiter an und stößt mich zugleich ab. Ich mag seine Liebe, sie ist übergroß; zugleich ist sie mir nichts und in der Verschlossenheit der Liebenden ein unnahbares Rätsel.

Literatur

Silone, Ignazio (1962): *Das Geheimnis des Luca*, München: dtv.

„Wahre" Liebe – *Eugenia* von Gottfried Keller

Werner W. Ernst

Schon der Name trifft einen Zug der Frauengestalt, welcher zugleich die Atmosphäre der Rahmenhandlung prägt: Wohlgeboren, d.h. Wohlgestimmtheit von Anfang an! Doch mit „Eugenia" von Gottfried Keller versammeln sich Schönheit, Anmut und Weiblichkeit in nicht offen zutage liegender Form. Die Legende will es, dass die wundersamsten weiblichen Tugenden durch künstliches (Mannes-)Treiben von eben der tugendreichen Eugenia zu verhüllen versucht werden.

Das „feine Römermädchen"[1], die „liebliche Rose Eugenia"[2], tritt etwas zurück hinter „die Sucht, den Mann zu spielen"[3]. Eugenia wächst im Verband einer angesehenen Familie in Alexandria auf. Schon frühzeitig macht sie Bekanntschaft mit den großen Lehrtraditionen und Philosophenschulen der damaligen Zeit. Ihr sind zwei Jünglinge ihres Alters beigegeben, die ihre (männlichen) Anschauungen, Studien und Praktiken mitverfolgen. Auch sie führen einen klingenden Namen, beide nämlich: Hiazynthus. Der spartanische Vegetationsgott Hiakynthos war einstens ein schöner Jüngling, auf den Zephyros (Westwind) eifersüchtig wurde und einen Diskus Apollons auf Hiakynthos umleitete und ihn auf diese Weise tötete. Apollon, der Hiakynthos liebte, ließ aus dessen Blut die „Hiazynthe" sprießen, jene blaue Schwertlilie, die zu den schönsten Blumengewächsen überhaupt gehört.

Rose und Hiazynthen in den zum Lustwandeln einladenden „geheimnisvollen Irrgärten der neuplatonischen Lehren"[4] heißen Eros und Intellekt mit-

1 Keller, 1.
2 Keller, 2.
3 Keller, 1.
4 Keller, 2.

einander paaren. Kein Wunder, dass sich ein Freier einstellt. Es ist der Prokonsul Aquilinus, der sich in Eugenia verliebt, „der stattlichste, angesehenste und ritterlichste Mann in Alexandrien“, ein „Mann von Geist und Herz“[5].

Doch Eugenias Liebreiz wird durch sie selbst überdeckt. Wissenschaft und Geistesbildung bedeuten ihr alles. Und deshalb fordert sie diese auch von dem um ihre Hand anhaltenden Aquilinus:

> *„Die erste Bedingung, welche ich von einem etwaigen Gemahl fordern müsste, ist, dass er mein Geistesleben und Streben versteht und ehrt und an dem Selben teilnimmt! So bist du mir denn willkommen, wenn du öfter um mich sein und im Wetteifer mit diesem meinen Jugendgenossen dich üben magst, mit mir nach den höchsten Dingen zu forschen. Dabei werden wir dann nicht ermangeln zu lernen, ob wir füreinander bestimmt sind oder nicht, und wir werden uns nach einer Zeit gemeinsamer geistiger Tätigkeit so erkennen, wie es Gottes geschaffenen Wesen geziemt, die nicht im Dunkel, sondern im Lichte wandeln sollen.“*[6]

Aquilinus wäre kein guter Mann, würde er Eugeniens Bedingung nicht für eine Unverschämtheit halten. So antwortet er ihr mit den Worten: Ich bin

> *„nicht gekommen, nochmals in die Schule zu gehen, sondern eine Ehegenossin zu holen; und was diese beiden Kinder betrifft (die Hiazynthen, W. E.), so wäre es, wenn du mir deine Hand vergönnst, mein erster Wunsch, dass du sie endlich entlassen… möchtest. Nun bitte ich dich, mir Bescheid zu geben, nicht als ein Gelehrter, sondern als ein Weib von Fleisch und Blut!“*[7]

Dass mit dem Abgang von Aquilinus nicht das letzte Wort gesprochen ist, liegt auf der Hand. Die Liebe geht auf verschlungenen Wegen und im Falle von Eugenia gilt sie erst als eröffnet.

Eugenia hält zu ihren Hiazynthen. Zwei Jahre später tritt sie in Männerkleidern mit ihnen in ein Mönchskloster ein, „um von der Welt abzuscheiden und dem Ewigen zu leben.“[8] Aus Eugenia wird der Bruder Eugenius – und dieser gelangt in der Folge sogar in die Stellung eines Abts und Vorstehers eines Klosters.

In der selben Zeit des Enklave der drei Gesinnungsgenossen hat sich im weltlichen Alexandrien ein merkwürdiger Umstand herausgebildet. Ihr Vater lässt ein Orakel befragen, das „verkündete, Eugenia sei von den Göttern entrückt und unter die Sterne versetzt worden.“[9] Der Vater verfügt daraufhin mit Hilfe der Heidenpriester eine Bildsäule zu errichten, die Eugenia bis aufs Haar

5 Keller, 2.
6 Keller, 3.
7 Keller, 4.
8 Keller, 6.
9 Keller, 7.

ähnlich sieht. Diese Bildsäule, die in der Vorhalle eines Tempels aufgestellt wird, bildet die Stätte göttlicher Anbetung. Aquilinus, der als Prokonsul die höchste amtliche Erlaubnis für die Einrichtung dieses Götzenkults gab, kommt selber des Nachts zur Bildsäule, um ihr göttliche Ehren zu erweisen. Schließlich lässt er sich hinreißen, die Statue zu umarmen und ihr Gesicht zu küssen. Dabei wird er von Eugenia, die als christlicher Mönch zur heidnischen Kultstätte gekommen war, um sie zu zerstören, heimlich beobachtet.

Interessant ist nun, wie die Christin Eugenia – im Unterschied zum Heiden Aquilinus – auf das Standbild, das sie repräsentiert, reagiert, ist sie doch mit dem Vorsatz hierher gekommen, das für götzenkultische Zwecke errichtete Standbild mit einem Hammer zu zertrümmern;

> *„aber ein süßer Schauder durchfuhr ihr Herz...; der Hammer sank nieder und lautlos weidete sie sich am Anblicke ihres eigenen früheren Wesens. Eine bittere Wehmut umfing sie, das Gefühl, als ob sie aus einer schöneren Welt ausgestoßen wäre und jetzt als ein glückloser Schatten in der Öde herumirre; denn wenn das Bild auch zu einem Ideal erhoben war, so stellte es gerade dadurch das ursprüngliche innere Wesen Eugenias dar, das durch ihre Schulfuchserei nur verhüllt wurde, und es war ein edleres Gefühl, als Eitelkeit, durch welches sie ihr besseres Selbst in dem magischen Mondglanz nun erkannte."*[10]

Wie sehr hat doch der Dichter mit diesen Worten Empfindungen eines Menschen eingefangen, die außerstande sind, sowohl einem Fremdgötzen als auch dem eigenen Götzen zu verfallen. Eugenia braucht keine Bildzerstörung, weil sie als Christin in keinerlei Hinsicht einem Götzen huldigt. Sie erkennt in ihrem Nachbild genau das, was es in Zusammenhang mit Gott und seinem Bild bedeutet.

Nicht das durch Intellektualisierung eitel gemachte Selbst Eugeniens scheint ihr aus dem Bild entgegen, sondern ihr von Gott geschaffenes Frausein, das sie ein Leben lang mit Mannesverhalten zu verdecken versuchte. Nicht neuerdings Intellektualisierung treibt sie zu einem Disput über Frau- und Mannsein. Vielmehr leuchtet aus dem Bild die Erkenntnis ihres ganz besonderen Frauseins. Hier wird auch kein anderer (womöglich männlicher) Richter über Geschlechtlichkeit ernannt, der die Bestimmungen liefert; hingegen ist es das Abbild Eugeniens, das „ihr besseres Selbst" – das Selbst, das nicht von ihr ausgeht – ausdrückt. Ihr „ursprünglich inneres Wesen" fällt nicht mit dem zusammen, was sie schulisch und erzieherisch meinte, herstellen zu müssen. Gerade das „innere Wesen" verdankt sich jemand anderem. Und das hat das Bild, das als Ideal an den Himmel heranreicht, ihr ganz persönlich zeigen wollen.

10 Keller, 8ff.

Wenn nun auch Eugenia das Bildnis küsst, so tut sie das aus einer ganz anderen Grundhaltung als Aquilinus. Es ist die Erkenntnis, dass niemand ihr als Mensch etwas schuldet und schon gar nicht als Götzen, der sie nicht sein darf. Vielmehr erhält Eugenia durch das Bild ihr Frausein rückerstattet und dankt es ihm mit einem Kuss. Das Bild muss wohl an Gottes Bild seine Vorlage gehabt haben.Das Götzenbild der Heiden ist für Eugenia zum wahren Selbstbild geworden, wobei ihr „Selbst“, nicht „Ich“, sondern vielmehr die Geschlechtlichkeit von Frausein als Leitfigur zum Geschenk wird. – Wir befinden uns im Zentrum der Geschichte Gottfried Kellers: des guten Gebrauchs von Bildern im Unterschied zum schlechten. Werden Bilder als (menschliche) Nachbildungen von Gottesgebilden verstanden, handelt es sich um den guten Gebrauch. Jede sich verselbständigende Art bzw. abstrakte Form führt den Keim zum Götzenbild oder Götzendienst in sich. Hier findet immer wieder die Ursünde statt: Der Mensch schafft sich an der Stelle seiner eigenen Herkunft von etwas vor ihm Liegenden (Hervorbringung anstatt Hervorgebrachtem) sein Ichbild: Ichbild an der Stelle der Vorausbildung! Man tut so, als hätte der Mensch sich selbst geschaffen – als gäbe es keinen vorlaufenden Zusammenhang, dem sich der Mensch als Späterkommender verdankt; als bräuchte der Mensch nicht auch ein „Vorbild“, demgegenüber er das Nachträgliche bildet.

Indem Eugenia sich des Leitbildes ihrer Geschlechtlichkeit inne wird, gelangen sittliche Anmut und natürliche Schönheit zu ihrer vollkommenen Ausprägung. So liegt es förmlich in der Luft, dass Verführung und Versuchung durch sie angezogen werden. Und diese kommen in dramaturgisch höchst reizvoller Folge von Verwechslungen, die nochmalig die Wichtigkeit der Geschlechterdifferenz herausstellen.

Es sollte eine heidnische Frau sein, die sich in den attraktiven Abt Eugenius verliebt. Unter dem Vorwand, krank und christlichen Beistands bedürftig zu sein, lockt sie den vermeintlichen Mönch an ihr Ruhebett und versucht ihn zu verführen:

> *„in einem Sturm von Worten tat die Teufelin dem entsetzen Abt ihre Liebe und Sehnsucht kund und suchte ihm auf jegliche Art zu beweisen, dass es die Pflicht seiner Schönheit und Jugend sei, diese Sehnsucht zu stillen, und dass er zu nichts anderem da sei. Dabei ließ sie es an neuen Angriffen und zärtlichen Verlockungen nicht fehlen, so dass Eugenia sich kaum zu erwehren wusste…“*[11]

Als sich Eugenia schließlich fasst, und der Verführerin mit Entrüstung und harten Worten Paroli bietet, verwandelt sich diese und beschreitet den Weg,

11 Keller, 10.

„den schon das Weib des Potiphar eingeschlagen und der seither hundert und tausendmal begangen wurde. Sie sprang wie ein Tiger auf Eugenia zu, umschlang sie nochmals wie mit eisernen Armen, riss sie zu sich auf das Bett nieder und erhob gleichzeitig ein solches Zetergeschrei, dass ihre Mägde von allen Seiten in das Gemach stürzten."[12]

Der dramatische Einschnitt hätte bereits an dieser Stelle zu einer Aufdeckung des wahren Geschlechts von Eugenia führen können. Doch dies behält Keller dem Wiedersehen mit Aquilinus vor, dem das böse Weib der Verführung die Truggeschichte vorträgt. Die erhobene Anklage dem Abt gegenüber zieht auch die übrige Mönchschar in Mitleidenschaft. Schließlich steht Eugenia ganz allein da und weiß sich nicht zwischen den Anwürfen falscher Zeugenschaft und der Enthüllung ihrer Geschlechtsidentität zu bewegen:

„Diese Furcht und Ungewissheit hätte sie nicht empfunden, wenn sie, nach Mönchsbegriffen, noch reinen Herzens gewesen wäre; allein allbereits seit der letzten Nacht war der Zwiespalt in ihr Gemüt eingebrochen, und selbst die unglückliche Begegnung mit dem schlimmen Weibe hatte sie noch mehr verwirrt, so dass sie nunmehr den Mut nicht fand, entschlossen aufzutreten und ein Wunder herbeizuführen."[13]

Was heißt der „Zwiespalt in ihrem Gemüt?" G. Keller spricht die „letzte" Nacht, die Nacht der Offenbarung, Wahrheit an. Noch senkt sich diese Wahrheit als „Zwiespalt" in ihr Gemüt. Noch hat sie ihr Mönchsgewand an, welches die falsche, weil männliche Geschlechtszugehörigkeit anzeigt. Die äußerliche mönchische Gewandung, die Solidarität mit dem mönchischen Leben, stehen noch für „die Sucht, den Mann zu spielen"[14]. Noch ist Eugenia Eugenius, der Abt. Und doch hat sie in der Zeit zuvor ihre Weiblichkeit entdeckt. In diesem riesigen Zwiespalt steckt sie jetzt.

Doch woher kommt die Lösung in einem guten Märchen? Die Lösung kommt von außen – und wie durch ein Wunder. Der gute Freier von einst ist es, Aquilinus, der über sie zu urteilen hat. Und er weiß, dass Eugenia nur als Frau zu ihm gehört. Also erweckt er, wie schon nächtens durch einen Kuss angekündigt, die Frau in ihr. Im übrigen hat auch er eine Lektion zu lernen, die er später noch als Eugenia die ihre nachzuholen hat. Nachdem Eugenia sich Aquilinus zu erkennen gegeben hat, vermag sie seinen Mangel anzugeben. Ist nicht gerade Aquilinus ein Götzendiener, wenn dieser noch kürzlich Eugenia „für göttlich und in den Sternen wohnend" erklärt und als Bild im Tempel

12 Keller, 11.
13 Keller, 13.
14 Keller, 1.

angebetet hat? Eugenia muss ihrerseits helfen, diesen Mangel von Aquilinus zum Verschwinden zu bringen: *„Dies Bild hat ein gewisser Mann die vergangene Nacht geküsst! Wie kann der gleiche Mann das Urbild peinigen?"*[15]

Aquilinus kennt diesen Unterschied noch nicht als seinen Mangel an. Ist für Eugenia inzwischen der Unterschied von Mann und Frau ganz in ihr Herz eingeprägt, so ist es der von Götzenbild und wahrem Bild für Aquilinus noch nicht. „Urbild" heißt hier Gebild Gottes im Sinne von Gott und sein Bild; also das Bild, das von Gott stammt, und nicht irgendein verselbständigtes Bild, das seine Ausgangnahme dem Menschen verdankt. Aquilinus ist in dieser Hinsicht noch zu missionieren. Dass es ein Weib ist, das ihn das lehrt, lässt auf eine nicht-diskriminierte Weiblichkeit schließen, welche doch Eugenia gerade an sich erfahren hat. Überhaupt ist es die Liebe, die von Gott kommt, die die beiden füreinander Bestimmten jeweils den anderen belehren lässt.

So ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis Eugenia ihr Frausein endgültig entbirgt:

> *„Da rief Eugenia: „So helfe mir Gott!" und riss ihr Mönchsgewand entzwei, bleich wie eine weiße Rose und in Scham und Verzweiflung zusammenbrechend. Aber Aquilinus fing sie in seinen Armen auf, drückte sie an sein Herz und umhüllte sie mit seinem Mantel und seine Tränen fielen auf ihr schönes Haupt; denn er sah wohl, dass sie eine ehrbare Frau war."*[16]

Im Augenblick des höchsten Glücks und der teilnehmenden Liebe, der Offenbarung von Frausein auf der Seite Eugeniens, wird es auch Aquilinus möglich, den Götzenkult hinter sich zu lassen. Dabei hilft ihm bei der Bearbeitung des (guten) Götzen Eugenia sein Fertig-Werden mit dem bösen Dämon Abt Eugenius:

> *„Euer Abt war ein Dämon der euch verderben oder verführen wollte. Hier nehmt seine Kutte mit euch und hängt sie zum Andenken irgendwo auf; denn nachdem er vor meinen Augen seine Gestalt ganz absonderlich verändert hat, ist er vor eben diesen Augen in ein Nichts zerflossen und spurlos verschwunden!"*[17]

Es war der Liebesausbruch Eugenias, ausgedrückt in der anreizenden Szene des Sich-das-Gewand-vom-Leibe-Reißens von Eugenia, der die völlige Veränderung der Gestalt, des Bildes ermöglichte. Anstelle des Götzenbildes ist das leibhafte Bild Eugeniens getreten. Mit dem bösen Götzenbild einer in der Gewandung eines Abtes auftretenden Jungfrau stirbt schließlich auch der gute Dämon des Standbildes, das als Zeichen am Himmel wie auch als Marmorsta-

15 Keller, 14.
16 Keller, 15.
17 Keller, 15.

tue heidnische Anbetung erfuhr. Die Tatsache, das wundervolle Weib leibhaftig in seinen Armen zu fühlen, macht jede Art von Dämonie verschwinden. Ob guter oder böser Trug, die sinnenhafte Liebe lässt jeden Schein in nichts zerfließen. Der Gegenstand des Scheins, die alte Mönchskutte, bleibt als Reminiszenz an das Unwahre erhalten. Ebenso bekommt die Marmorstatue einen neuen Platz, der nur mehr dem Andenken dient. Aquilinus stellt sie in sein Haus, *„doch hütete er sich, dieselbe nochmal zu küssen, da er nun das lebenswarme Urbild zur Hand hatte.“*[18]

Eugenia wiederum braucht ihr Gewand nicht mehr. Es ist zerrissen und als Truggebilde, das ihr wahres Frauenbild verhüllt, durchschaut. Es darf aber darüber hinaus jene reizvollen Empfindungen evozieren, welche mit der Selbstentkleidung, d.h. Entzweireißung des Mönchsgewandes einer schönen Frau im Angesichts eines Mannes nur immer einhergehen. Gottfried Keller lässt diese Aufreizung durch den situativen Druck, die Notwendigkeit, die geschlechtliche Identität bezeugen zu müssen, besänftigen. Jeder aufkeimenden Lüsternheit wird dadurch der Stachel genommen. Und doch liegt uns eine hochgradig erotische Szene vor.

Wenn durch Liebe angeleitet, so viel Erkenntnis anwächst, dass sich die Grundüberzeugungen von Geschlechtlichkeit und Gottglauben (im Unterschied zur Götzenanbetung) einstellen, dann ist wohl ein Höchstmaß von Glück gefunden, das im gut ausgehenden Märchen immer auch mit Heirat verbunden ist. Und ganz ohne Gottfried Keller ließe sich sagen: Wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute glücklich.

Keller weiß den letzten Satz abzuwehren. Liebe mit Erkenntnis gepaart, nimmt Abstand von solchen Illusionen. Glück und Leid lassen einander eben nicht trennen. Hier kommen Erkenntnissuche und Wissensdrang Eugenia zugute, um nicht wiederum einer falschen Idylle zu erliegen. Die Familie und – als wären sie nie Stein des Anstoßes gewesen – „die geistlichen Hyazinthen“ übersiedeln in das christenfeindliche Rom, um dort die Märtyrerkrone aufgesetzt zu bekommen. Lapidar und gleichsam am Rande lesen wir gegen Ende dieser Meistererzählung,

> *„wie nun während der ausbrechenden Verfolgungen Eugenia noch eine berühmte Glaubensheldin und Märtyrerin wurde, die erst jetzt ihre große Geistesstärke recht bewies.“*[19]

18 Keller, 17.
19 Keller, 17.

Literatur

Keller, Gottfried: *Gesammelte Werke*. Band 5, Cotta, Stuttgart und Berlin-Grunewald, o.J.

2. Lieblings-, Liebes-Geschichte und Ich-Identifikation

Eitelkeit und Liebe – *Rot und Schwarz* von Stendhal

Simon Zangerle

Liebe – das sagt sich so leicht. Ich kann nicht anders, als mich diesem großen Begriff vorsichtig zu nähern, indem ich die Liebesbeziehungen von Julien Sorel, dem Helden im Stendhalschen Roman *Rot und Schwarz* (1830), näher beschreibe und zu ergründen versuche. In der vorliegenden Arbeit kreisen meine Gedanken um die Frage: Wie ist die Liebe jenes Juliens und die seiner Geliebten beschaffen und wo liegt das große Verhängnis ihres Liebestreibens? Meine Überlegungen werden sich auf das Lieben zwischen Mann und Frau, insbesondere auf das Liebestreiben des Mannes konzentrieren, da mir diese Seite vertrauter ist. Zudem soll jenen Passagen in *Rot und Schwarz* nachgespürt werden, die das Geheimnis des Liebens der Frauen berühren.

Auch wenn der Versuch einer Abhandlung über die Liebe ein Wagnis bedeutet, so will ich mich dennoch nicht mit der Auffassung zufrieden geben, das Mysterium Liebe sei unzugänglich. Manche meinen sogar, eine Liebestheorie zerstöre jenes „Mysterium", das doch unantastbar bleiben müsse. Ich gehe davon aus, dass (m)einer interpretatorischen Auslegung stets das Bedürfnis zugrunde liegt, Herr über ein Durcheinander zu werden. Von der Liebe werden wir alle getroffen, manchmal überfallsartig, ein anderes Mal schleichend unbemerkt. Jedenfalls werden wir von ihr beherrscht, solange wir ihr Einlass gewähren, uns ihr rückhaltlos überlassen und uns von ihrem Strom mitreißen lassen. Liebe definitorisch festzuzurren, um sie letztlich zu beherrschen oder gar aufzulösen, ist nicht Sinn der vorliegenden Arbeit.

Es gibt verschiedene Formen von Liebe in derselben Seele. Allen Spielarten der Liebe ist gemeinsam, dass sie mit Herzenswärme zu tun haben, wobei unterschiedliche Grade herauszuspüren sind. Angesichts seiner geliebten Frau wird dem einen Mann wohlig warm ums Herz, während ihn eine andere völlig kalt lässt. Der Liebe gibt man die Farbe rot, wie das wärmende, auch erregende, auf alles übergreifende lodernde Feuer. Eine Mutter strahlt gleich einem

Kachelofen liebende Wärme ab, während ein verliebter Jüngling in seiner fiebrigen Erregung qualvoll verbrennt. Was aus dem zu purer Leidenschaft erhitzten Eros wird, davon gibt das wohl berühmteste Werk Stendhals, *Le Rouge et le Noir*, einen Begriff. Bei Stendhal zeichnet sich der Eros durch ungestüme Leidenschaftlichkeit aus.

Ich bin mit Stendhal der Ansicht, dass sich die Form eines Romans am besten dazu eignet, jene Phänomene darzustellen, die weitläufig mit dem Begriff Liebe zusammenhängen. Ein Roman kann sich dem Unaussprechlichen von verschiedenen Seiten nähern, ein Leben mit all seinen Verstrickungen und Zusammenhängen zeichnen und auf diese Weise ein Stimmungsbild schaffen, das dem Leser eine Ahnung davon gibt, was Liebe und lieben alles bedeuten kann.

Stendhals Werk ist, wie wir aus dem Untertitel entnehmen, eine „Chronik des 19. Jahrhunderts". Der Autor zeichnet ein eindrückliches Bild von den unterschiedlichen Lebenswelten der französischen Provinz und der Pariser Urbanität. *„Ein Roman ist ein Spiegel, der über eine Landstraße spaziert"*[1], so der aus Grenoble stammende Henri Beyle, der unter dem Namen Stendhal die Epoche des Realismus (ca. 1830-1870) prägte. Stendhals Werk ist nicht auf ein ergötzliches zeitgeschichtliches Dokument zu reduzieren, sondern bringt meiner Ansicht nach zeitlose psychologische Einsichten zum Ausdruck.[2]

Um das Liebes-Verständnis in Stendhals Roman zu skizzieren, möchte ich den Leidensweg unseres Helden nachzeichnen und die zwei Frauen in seinem Leben näher betrachten. Was mir am Helden des Romans außerordentlich gefällt, was ich an ihm schätze, ist sein kraftvoller und selbstverschwenderischer Wille zur Eroberung der Welt. Das Begehren des Helden ist sein Kraftwerk und Verhängnis zugleich. Julien ist seinen männlichen Rivalen hoch überlegen, doch er scheitert kläglich in seinem Lieben und geht schlussendlich an sich zugrunde.

Le Rouge et le Noir

Rot und Schwarz spielt in der nach dem Sturz des Kaisers entstandenen fragilen Restaurationsgesellschaft Frankreichs, einer Zeit, in der die einst starren Strukturen des *ancien régime* an Durchlässigkeit gewinnen und Aufsteiger ihre Chance ergreifen. Der Held des Romans, Julien Sorel, wird als Sohn eines einfachen Zimmermanns geboren, besitzt außerordentliche intellektuelle Fähigkeiten und versucht mit Hilfe seiner Talente und einer oft widerlichen „Verstellkunst" die Leiter der Gesellschaft emporzukommen. Obwohl Julien als Heranwachsender

1 Stendhal (2006), 439.

2 Friedrich Nietzsche rühmte Stendhal als „tiefen" und „letzten Psychologen" Nietzsche (1966a), 603.

nur Verachtung und Hass für den Opportunismus und die Heuchelei der so genannten guten Gesellschaft empfindet und der Provinzaristokratie im Hause Renâl anfangs mit dem Ressentiment des Kleinbürgersohns begegnet, bietet er seine ganzen Kräfte auf, jene Kreise der Gesellschaft zu erobern. Napoleon bleibt für Julien zeit seines Lebens ein leidenschaftlich verehrtes Vorbild seiner Lebensführung. Gesellschaftlicher Aufstieg wurde unter Napoleon nicht mehr ausschließlich an die Herkunft, sondern nunmehr auch an die Begabung geknüpft.

Das *ancien régime* lebt in den Köpfen der Figuren in *Rot und Schwarz* weiter. Zugleich entfacht die Gleichheitsforderung den mitunter eitlen Ehrgeiz der Protagonisten, denn jeder sieht sich plötzlich im Wettstreit mit jedem. Die Rastlosigkeit der Demokraten, die sich nun entfesselt sehen von den hierarchischen Schranken einer monarchischen Gesellschaftsordnung, führt in einen endlosen Konkurrenzkampf um die besten Plätze. Die Revolution ersetzt die durch Geburt bestimmte Klassenzugehörigkeit durch ein Spiel der Kräfte, indem jeder als Sieger hervorzugehen trachtet. Der einstige Adel reklamiert seine Privilegien, indem er sich als besseres Bürgertum ausgibt und einem Aufsteiger wie Julien Sorel seine Beute streitig macht.

Dem demokratischen Gleichheitspostulat in einer Welt mit Menschen, die sich nur (an)ähneln, haftet ein Ressentiment des „Zu-Kurz-Gekommenen" an. Es scheint, dass die Forderung nach gleichen Rechten gerade von denen propagiert wird, die ihre Zeitgenossen daran hindern wollen, an die Macht zu kommen. Nietzsche erkannte den engen Zusammenhang zwischen den im demokratischen Geist formulierten Gleichheitsforderungen und der *Eitelkeit* der Menschen:

> *„Das Individuum ist eine äußerst verwundbare Eitelkeit – diese fordert, bei ihrem Bewusstsein wie schnell sie leidet, dass jeder andere ihm gleichgestellt gelte, dass er nur inter pares sei."*[3]

Die maßlose Entfesselung der Privatperson ist eine Konsequenz der demokratischen Gleichheitsforderung. Alle Energie wird nun darauf verschwendet, sich von anderen abzuheben und darum richten alle ihre Blicke auf jene Fluchtpunkte – wie Tocqueville betonte – die sie überragen. Jeder fühlt sich zu allem beRechtigt, dabei vergessend, dass von den Verpflichtungen des Einzelnen anderen gegenüber auszugehen wäre:

> *„Der Begriff der Verpflichtung hat Vorrang vor dem des Rechtes, der ihm untergeordnet und von ihm abhängig ist. (…) Ein Mensch für sich betrachtet hat nur Pflichten, unter denen sich gewisse Pflichten gegen sich selbst befinden. (…)*

3 Nietzsche (1966b), 474.

> *Ein Mensch, der in der Welt allein wäre, hätte kein einziges Recht, aber er hätte Verpflichtungen.“*[4]

Julien ist nicht der typische Emporkömmling, denn er verschmäht den sicheren Wohlstand der Bourgeoisie und verschreibt sich seinen heroischen Zielen und Träumen. Beeinflusst von Napoleon und Rousseau strebt er immer über die Gesellschaft hinaus, in der er sich in einer bestimmten Lebensphase bewegt. Die Helden Stendhals tragen alle einen romantischen Zug; sie sind aufrührerisch, eigenwillig und wollen sich aus den Fängen ihres Standes befreien. Aber letzten Endes wird ihnen etwas widerfahren, das sie aus der Bahn wirft und dem sie nicht gewachsen sind.

Juliens angenehm kühle, von aller Naivität befreite Menschenbetrachtung, sowie sein souveränes und selbstbeherrschtes Auftreten verschaffen ihm bald jene Achtung, die er auf dem Weg nach oben mit strengem Ehrgeiz verfolgt. Dem Leser wird schnell klar, dass es Julien weit bringen wird, ihm aber gleichzeitig ein Leidensweg nicht verschont bleibt. Sein kühner Geist bleibt bis kurz vor seinem Tod empfänglich für das eitle Äußerliche. Wie zu zeigen sein wird, liegt in Juliens Eitelkeit – in seinem eitlen Lieben – sein Verhängnis verborgen.

Julien findet eine Anstellung als Hauslehrer in der Familie des Bürgermeisters. Obwohl in Julien immer der weltliche Drang vorwärts zu kommen die Oberhand behält, strebt er eine Karriere in der Welt von Schwarz – der Kirche – an, denn der Adelsstand scheint ihm aufgrund seiner niederen Geburt verwehrt zu sein. Rot und Schwarz, Adel und Klerus sind für Juliens Ehrgeiz Steigbügel, um an die Macht zu kommen. Julien wird zu einem Meister der Heuchelei und *„bald hat er die Manieren der höheren Gesellschaft, aber noch nicht ihr Herz.“*[5] Stendhals Interesse gilt dem Gegensatz zwischen Schein und Sein, der Allgegenwart von Eitelkeit und Heuchelei. Den Marquis von La Mole lässt der Autor sagen: *„Sobald die Leute ihr Brot haben, frönen sie ihrer Eitelkeit.“*[6]

Von zentraler Stellung in Stendhals Werk sind die beiden Liebesbeziehungen, in die Julien verwickelt wird und die seine hehren Zukunftspläne erschüttern. In seiner Rolle als Hauslehrer trifft der erst Zwanzigjährige auf die wesentlich ältere Frau des Hauses Luise de Renâl, die zuvor nur ihre mütterliche Liebe[7] ihren Kindern gegenüber kannte und als Ehefrau ihren gesellschaft-

4 Weil (1956), 11.
5 Stendhal (2006), 173.
6 Stendhal (2006), 261.
7 Die mütterliche Liebe der Frauen ist eine Facette ihrer Liebe, die in der Beziehung zum Mann immer wieder zum Vorschein kommt.

lichen Pflichten nachkam. Zum ersten Mal in seinem Leben bringt die Schönheit einer Frau völlige Verwirrung in Juliens Seelenleben, ein Durcheinander, das er auf schnellstem Wege zu ordnen und damit zu bändigen versucht. Mme. de Renâl lässt ihn seinen unerbittlichen Ehrgeiz nur vorübergehend vergessen und raubt ihm zeitweise jeden Sinn für die Außenwelt. *„Verloren in weicher wonniglicher Träumerei, wie sie sonst seinem Wesen fremd war, dünkte ihn die Frauenhand, die er sanft umfasst hielt, das allerhöchste."*[8] Seine Erfolge verdankte Julien immer seiner erhabenen Selbstbeherrschung und intellektuellen Überlegenheit. Bis zu jenem Zeitpunkt, als die Liebe zu Mme. de Renâl entflammte, war der Ehrgeiz das bestimmende Leitmotiv seines Daseins. Zuvor hatte er nie geliebt und wurde auch nicht geliebt, sondern bloß geschätzt, vielleicht bewundert. Er wird nun mit Liebe infiziert und entkommt erstmals seinem eitlen Streben und Begehren.

In der Gesellschaft ist das Benehmen von Julien grässlich ehrgeizig und eitel, doch unter vier Augen mit Mme. de Renâl verhält er sich plötzlich wie ein Kind. Das Benehmen eines verliebten Menschen mutet nicht selten kindisch an. Die mitunter schmerzvoll empfundene, gesteigerte Affektivität – das Drücken auf der Brust – sowie die Einschränkung der vorausschauenden und organisierenden Fähigkeit, sind bekannte Begleiterscheinungen im Liebestaumel, in dem vieles unausgesprochen und verkannt bleibt.

Verliebte weben an Phantasien und das Irreale hat Vorrang vor dem Realen. In einer gewachsenen Beziehung werden jene imaginären Konstruktionen eingeholt durch reale Erfahrungen respektive Enttäuschungen. Das Nicht-Erwartete, Unbekannte, Unverstandene, mitunter Abstoßende und Hässliche findet Einlass in die vertraute Verbundenheit von Mann und Frau. Das Fremde und Unverstandene kann nicht mehr, wie im anfänglichen Zustand der Verliebtheit, ausgespart werden. Das Idyll der Einheit wird von unbekannten Fremdlingen durchlöchert, von denen keiner weiß, was sie bringen. Doch diese Fremdheit gilt es liebend zu empfangen und auszustehen.

Mme. de Renâl lebt in der französischen Provinz, sie liest keine Romane und verschließt sich weitestgehend dem gesellschaftlichen Leben. Das Leben der Frau ist in geringem Maße durch gesellschaftlich oder literarisch vermittelte Modelle geprägt. Nach Stendhals „Liebeskonzeption" in *De l´Amour* (Über die Liebe) folgt ihre Liebe in charakteristischer Weise den Gesetzen der „Kristallisation". Darunter versteht Stendhal jenen Prozess der Verwandlung und Idealisierung eines bewunderten Menschen, der zu einer Überschätzung des geliebten Menschen führt. Durch die Kristallisation werden neue bewun-

8 Stendhal (2006), 85.

dernswerte Aspekte, neue Schönheiten (Kristalle) am Liebesobjekt hervorgebracht. Im Geist eines Liebenden geht vergleichsweise folgendes vor:

> „*In den Salzburger Salzgruben wirft man in die Tiefe eines verlassenen Schachtes einen entblätterten Zweig; zwei oder drei Monate später zieht man ihn über und über mit funkelnden Kristallen bedeckt wieder heraus; selbst die kleinsten Zweiglein, nicht größer als die Krallen einer Meise, sind überzogen mit zahllosen schillernden, blitzenden Diamanten; man erkennt den einfältigen Zweig gar nicht wieder.*“[9]

Dem so genannten Kristallisationsprozess läuft nach Stendhal eine Zeit der sehnsuchtsvollen Bewunderung und hoffnungsvollen Erwartung voraus. Die wie Kristalle sich bildenden Schönheiten und Liebreize sind letztlich die erwarteten Lustempfindungen, die man sich aus der Verbindung mit jenem einen Menschen erhofft. Wenn es jedoch aufgrund unglücklicher Umstände zu keiner Vereinigung kommt, die traumähnlichen Phantasien sind für sich allein voller Lust. Das Schöne ist bei Stendhal eine Verheißung, ein Versprechen von Glück. Gerade die Erregung des stärksten Willens, eines persönlichen Interesses ist die Wirkung des Schönen. Man denke im Vergleich dazu nur an die kantische Definition, wonach das Schöne dasjenige sei, was ohne Interesse gefalle.[10]

Die Liebe Mme. de Renâls entsteht durch ein angeregtes Spiel der Einbildungskraft, durch eine Vorstellungstätigkeit, die ein Bündel von Illusionen hervorbringt, die dem Lustprinzip unterworfen sind. Stendhal spricht von „Kristallisation“, wenn in jedem neu entdeckten Wesenszug des geliebten Menschen neue Vorzüge ausgemacht werden. Die phantasierte Vervollkommnung der geliebten Person, gepaart mit dem Bewusstsein – sie ist mein – ist Ausdruck unseres Luststrebens. So weben die Verliebten an Illusionen voller Hoffnungen und Ängste.

Julien wird von Mme. de Renâl mit allen Vorzügen geschmückt. Sie sehnt sich wie jeder verliebte Mensch nach einem Liebesbeweis, der ihre Hoffnung bestärkt. Der Kristallisationsprozess verwandelt den jungen Julien in einen Seelenverwandten. Sie irrt unaufhörlich zwischen drei Gedanken hin und her: *„Er besitzt alle Vorzüge. Er liebt mich. Was muss ich tun, um den überzeugendsten Beweis seiner Liebe zu erringen.“*[11] Die hoffnungsvollen Erwartungen werden von zermürbenden Zweifeln wieder zerstört. Die Furcht vor einer Zurückweisung will durch einen Liebesbeweis gebannt werden. Die Liebenden wollen sich allein haben und würden sich völlig abschließen, wenn nicht ihre

9 Stendhal (1975), 45.
10 Vgl. Kant (1963), 80.
11 Stendhal (1975), 48.

Eitelkeit fordern würde, dass der geliebte Mensch auch vor anderen sein Begehrenswertes vorführt. Die umworbene Ehefrau ist ein Glück für den Gatten – und dies gilt mindestens im gleichen Maße auch umgekehrt.

Der Kristallisationsprozess gleicht einem traumähnlichen Fieberzustand, dem mit Hilfe vernünftiger Überlegungen nicht beizukommen ist. Im Zustand der Verliebtheit wird nicht selten ein Freund aufgesucht, der sich am besten am Glück des Verliebten berauscht und nicht lange versucht, das Fieber mit der Kühle eines vernünftigen Außenstehenden zu kurieren. In diesem himmlisch-höllischen Zustand (himmlisch, wenn man bei ihr/ihm sein kann; höllisch, wenn man sie/ihn nicht sehen kann) nützen kaum gut gemeinte Ratschläge. Vom Zustand der Verliebtheit ist es, wie Freud erkannte, kein weiter Schritt zur Hypnose. In jenem Fieber beherrschen die Phantasien den Alltag – es bleibt gar keine Zeit zum Nachdenken.

Unerfahren in der Liebe zu einer Frau, legt sich Julien einen strategisch durchdachten „Kriegsplan" für die Eroberung der Hausherrin zurecht, doch seine Pläne scheitern zunächst. Für ihn ist es eine Heldenpflicht, die Rolle des genialen Frauenverführers zu spielen und die ihm gesellschaftlich höher gestellte verheiratete Frau im Sturm zu erobern. Juliens empfindsamer napoleonischer Stolz treibt ihn dazu aufs Ganze zu gehen. Nicht selten üben Frauen und Männer, die dem/der Werbenden gegenüber gesellschaftlich höher gestellt sind, eine besondere Anziehung aus.

Doch sobald sich Julien als Verführer versucht, verliert Luises Liebe an Kraft. Grund dafür ist der für sie begründete Glaube, dass noch eine andere Frau in Juliens Leben ist. Sie sieht sich im Wettstreit mit einer nur eingebildeten Rivalin, die den Wert des Liebesobjekts für Luise de Renâl beträchtlich erhöht. Sobald Mme. de Renâl glaubt, Julien interessiere sich nur mehr für sie und nicht mehr für ihre Rivalin, lässt die leidenschaftliche Liebe der zuvor von Eifersucht geplagten Luise nach. Julien wiederum versucht sich an der Frau, indem er kühle Indifferenz vorheuchelt. René Girard nennt jenes zur Schau gestellte Nicht-Begehren die *„Askese um des Begehrens willen."*[12] Mann wie Frau sind jedoch nicht aus dem einen Grund begehrenswert, weil ein vorbildlicher Dritter seine Begierde nach dem Liebesobjekt zu erkennen gibt. Jenes von René Girard zum Ausgang genommene mimetische Begehren, dem stets ein versteckt pseudoreligiöses Verhältnis zwischen Subjekt und vermittelndem Idol zugrunde liegt, verleiht dem Liebesobjekt den Charakter der Beliebigkeit und Austauschbarkeit. Dagegen ist vielmehr davon auszugehen, dass die tatsächliche, oder nur angenommene Begierde eines Modells die mimetische Neigung der Liebenden lediglich zu verstärken und gegebenenfalls abzu-

12 Girard (1999), 163f.

schwächen vermag. Die Theorie des mimetischen Begehrens nach Girard kann der Liebe zu Mann und Frau nicht gerecht werden, denn wie könnte man sich jene Liebesverzückungen erklären, die sich zur Gänze in die Zweisamkeit versenken und dabei jeden Dritten, auch jedes Vorbild ausblenden? Sie genügen einander und sind in ihrem Lieben zumindest kurzzeitig dem gesellschaftlichen, allzu eitlen Übertrumpfungsbegehren enthoben. Selbst größte (gesellschaftliche) Widerstände können die erstrebte Zweisamkeit weder brechen, noch als letzter Grund der Leidenschaften gedacht werden.

Ich gehe davon aus, dass dem Begehren Reizquellen aus dem Inneren des Organismus zugrunde liegen, denen durch das vorbildhafte Begehren des Nächsten ein Befriedigungsobjekt „angezeigt" wird. Die inneren Triebreize können durch ein mimetisches Objektbegehren befriedigt werden, das in einem frühen Stadium der infantilen Entwicklung noch keine trianguläre Ausformung hat. Zunächst ist es die Mutter, die als erstes Liebesobjekt instinktiv begehrt wurde. Sie bildet die Ausgangnahme für die nachfolgende Objektwahl und mimetischen Ausprägungen.[13]

Wie verhalten sich überhaupt „begehren" und „lieben" zueinander? Steht die von Girard zum Ausgang genommene Egozentrik des Begehrens dem Lieben gerade im Wege? – Ich denke nicht. Es kann nicht der richtige Weg sein, Begehren und Lieben voneinander zu scheiden, oder gar die Begierde als jämmerliche und tierische Vorform eines edlen und zivilisierten Liebens zu diskreditieren. Beide gehören von Anfang an zusammen, und es spricht eine gute Portion Hochmut aus der gern getroffenen Unterscheidung von Liebe und Begierde. Aus letzterer entwächst nicht in stufenähnlicher Abfolge ein reines Lieben. In den Geschicken der Zweisamkeit kann lieben und begehren nicht voneinander geschieden werden. Wir begehren zu lieben? – Wohlan, so lernen wir zunächst unsere Begierden zu lieben!

Leidenschaften und Begierden sind zunächst als übergroße Kraftquellen zu würdigen. Die Gier nach Liebe (Libido) und das Verlangen etwas zu verschenken und den anderen zu beglücken, können Hand in Hand gehen. Versuchen wir nicht die Begierden des/der Geliebten zu domestizieren, oder gar auszublenden, sondern lassen wir sie in Liebe gewähren und machen sie dem anderen nicht zum Vorwurf, denn die Begierden des anderen sind auch unsere Wünsche.

13 „*Das Objekt des Triebes ist dasjenige, an welchem oder durch welches der Trieb sein Ziel erreichen kann. Es ist das variabelste am Triebe, nicht ursprünglich mit ihm verknüpft, sondern nur infolge seiner Eignung zur Ermöglichung der Befriedigung zugeordnet.*" Freud (1915), 215. Freud fügt hinzu, dass das Objekt „*im Laufe der Lebensschicksale des Triebes beliebig oft gewechselt werden kann.*" Freud (1915), 215.

Eine Geliebte kann sich plötzlich abwenden, wenn sie sich der Zuneigung des Liebenden zu gewiss meint. Stendhal weist in seiner mehr theoretisch gehaltenen Schrift *De l´Amour* darauf hin, dass gerade die kleinen Zweifel die glückliche Liebe auszeichnen.[14] Entscheidend ist jedoch, dass die Zweifel annähernd „gerecht" auf beiden Seiten auftreten, um die Leidenschaft beider Liebenden zu beflügeln. In der Liebe, so Stendhal, *„hat die Leidenschaft ihren Pendelschlag, bei dem abwechselnd einer von beiden heißer liebt."*[15]

Für Liebende kann es ein großes Glück bedeuten, sich dem Anderen endgültig zu verschreiben und im Gegenzug die lebenslange Hingabe des geliebten Menschen erfahren zu dürfen. Die Liebenden wollen ihr Liebesband vor Dritten, insbesondere vor Gott, bekennen und besiegeln. Die Zweiheit von Mann und Frau gewinnt durch das Kind, als die Frucht der Verbindung, eine lebendige und fortlebende Einheit.[16]

Ausgeprägte Eifersucht führt einen Liebenden in die Raserei und lässt in ihm den Wunsch aufkeimen, den Rivalen aus dem Weg zu räumen. Bei besonders ehrsüchtigen Menschen verschwindet das Liebesobjekt völlig in den Hintergrund und das Ziel der Eroberung ist einzig, dass der Rivale Zeuge des Triumphes wird. Stendhal legt in seiner Abhandlung über die Liebe die Wurzel des mimetischen Begehrens frei. Es ist die *Eitelkeit* des Begehrens, die aus dem „Stachel der Eigenliebe" erwächst.[17] Eitle Liebe ist ein Begehren, den Rivalen zu übertrumpfen. Nach Stendhal ist das 19. Jahrhundert geprägt von Eitelkeit; sie ist die Norm, während leidenschaftliche Naturen die Ausnahme darstellen.

Julien Sorel ist bis kurz vor seinem Tod und mit Ausnahme flüchtiger Momente, in denen er sein himmelstürmendes Streben vergisst, der eitlen Liebe verfallen. Mitverantwortlich ist dafür jenes Umfeld, das ihm lieblose Kinderjahre bescherte und aus dem er Zeit seines Lebens entfliehen wollte. Der Gedanke „Sie ist mein", ist mit einem Besitzanspruch verknüpft, der eine Seite des Liebens zum Ausdruck bringt. Der Liebende ist zugleich bereit für das Bekenntnis: „Ich bin dein!" Adorno stellt fest: *„Wirkliches Schenken hat sein*

14 Vgl. Stendhal (1975), 141f.

15 Stendhal (1975), 148.

16 Augustinus empfiehlt all jenen die Ehe, die sich nicht enthalten können. Die Enthaltsamkeit sei ein noch höheres Gut als die Ehe. Doch niemand könne enthaltsam sein, wenn nicht Gott es gebe, so Augustinus.
Im Matthäusevangelium heißt es: „Wer es fassen kann, der fasse es!" (Mt 19,12).
Die Eitelkeit ist nach Augustinus eine Gefahr für die menschliche Seele und ein Hindernis für die Liebe. Dagegen sei mit Demut anzukämpfen, denn sie sei „die Mutter und Schützerin der Liebe." Augustinus (1952), 29. „Das Maß der Demut ist einem jeden vorgezeichnet nach dem Maße seiner Größe." Augustinus (1952), 29.

17 Vgl. Stendhal (1975), 152f.

Glück in der Imagination des Glücks des Beschenkten.“[18] Der Wille sich zu verschenken und zu beglücken, manifestiert sich in allen Liebenden.

Der Gedanke „Sie ist mein“ besänftigt die einstigen Zweifel. „Ich bin dein“ und „Sie ist mein“ verschmelzen in ein „Wir haben uns“ und das „haben“ wird nicht in Zusammenhang mit einem narzisstischen Besitzanspruch gedacht, sondern bedeutet Sicherheit, Gehaltensein und Angekommensein. „Lieben“ und „geliebt werden“ folgen nicht den herkömmlichen Regeln des Tausches; es werden nicht bestimmte Quanten an Zeit- und Gefühlsinvestitionen in einem bestimmten Verhältnis ausgetauscht. Im Lieben missachten wir das uns sonst beherrschende Tauschprinzip und insofern ist Liebe geradezu subversiv.

Die verbotene, von vornherein unmögliche Liebe Mme. de Renâls schmeichelt Juliens Eitelkeit und fordert seinen Heldenmut heraus. Mme. de Renâl übt auf den stolzen Julien eine ihm unbekannte Macht aus, sodass er ihr nicht anders begegnen kann, wie einem Duellanten. *„Nicht mehr hoch hinaus wollen, war ihm gleichviel wie Sterben.“*[19] Julien hängt einem imaginären, in der Literatur entdeckten Vorbild nach, dem er die Treue halten muss. Er fühlt sich durch die Liebe einer Frau herausgefordert, ja fast bedroht, da er seinen hehren Lebensentwurf in Gefahr sieht. Gleichzeitig bescheren ihm die Liebesbekundungen einer Frau dieser Größe ein Paradies der Eigenliebe, denn er fühlt sich zu ihrer Vornehmheit emporgehoben. *„Im Grund war seine Liebe immer noch Ehrgeiz. Es war ihm ein Genuss, ihm, dem armen, elenden, verachteten Bauernjungen, ein so schönes und vornehmes Weib sein eigen zu nennen.“*[20]

Anfangs liebt Julien Frau von Renâl wegen ihrer Vollkommenheiten, die er für seine eigene Person anstrebt und sich dadurch Befriedigung verschafft. Die Beziehung zu Mme. de Renâl wandelt sich, als eines ihrer Kinder schwer erkrankt. Sie ist tief davon überzeugt, die Krankheit ihres Sohnes sei die göttliche Bestrafung für ihren Ehebruch. Verloren in ihrer Leidenschaft gesteht Mme. de Renâl ihre Gewissensnot: *„Aber dabei empfinde ich keine Reue. Ich würde sündigen, wenn ich nicht schon gesündigt hätte! Wenn mich Gott nicht schon hienieden an meinen Kindern straft, so ist das mehr Gnade, als ich verdiene.“*[21]

Dieser überwältigende Liebesbeweis, ein so großes Opfer von seiten der Geliebten, besänftigt den eitlen Stolz und das Misstrauen Juliens, doch eine nachhaltige Läuterung findet nicht statt. Später wird Mme. de Renâl ihre Liebe zu Julien bereuen, doch im gleichen Moment ist ihr bewusst, dass sie sich ihm

18 Adorno (2003), 15.
19 Stendhal (2006), 235.
20 Stendhal (2006), 113.
21 Stendhal (2006), 144.

immer hingeben wird. Obwohl sie sich in ihrer Liebe zu Julien ewig versündigt, kann sie sich von ihm nicht losreißen. Ihre Gefühle zu Julien quellen über und in ihrem Liebestaumel verliert das göttliche Gebot an Macht über sie. So wird sie zu einem reuelosen Verbrecher.

Julien sieht ein, dass er das Haus Renâl verlassen muss, um Luise de Renâl sowie ihre Kinder vor größtem Unglück zu bewahren. Obwohl er nicht an einen göttlichen Zorn glaubt und von „Einbildungen" Luises spricht, als diese den Grund der Krankheit ihres Sohnes in ihrer Sündhaftigkeit meint erkannt zu haben, verlässt Julien ihr zuliebe die Stadt. Das letzte Stelldichein mit ihrem geliebten Julien ist das höchste Unglück für Mme. de Renâl: *„In der heißen Umarmung des Geliebten lag sie wie ein kaum noch lebender Körper."*[22] Doch Julien ist erneut misstrauisch und hegt Verdacht, wenn er fragt: „Wie soll ich dir glauben?" In diesem Augenblick sehnt Mme. de Renâl den Tod herbei – ihr Herz steht beinahe still. Julien ist unfähig, die ihm entgegengebrachte leidenschaftliche Zuneigung anzunehmen; sein abschätzendes Misstrauen erstickt das Glück der Liebe. Julien, der sich alles aus eigener Kraft erkämpfen musste, kann nicht glauben, dass er von der verehrten Mme. de Renâl unverdient geliebt und beschenkt wird.[23]

In der Zeit im Priesterseminar treibt Julien seinen Zynismus und seine Fähigkeit sich zu verstellen auf den Höhepunkt. Durch die Protektion des Abbé Pirard wird Julien Sekretär des Marquis von La Mole und tritt damit in die ersehnte große Welt des Adels ein. Julien hat im Hause des hochadeligen Marquis zwei Geheimnisse zu verbergen: Seine leidenschaftliche Bewunderung für Napoleon Bonaparte und seinen vollkommenen Unglauben, der einem angehenden Priester nicht gut steht.[24]

Als ihm die Tochter des Hauses, Fräulein Mathilde von La Mole, vorgestellt wird, glaubt er zunächst, dass sie *„kein Weib nach seinem Geschmack"* sei. Der allseits umworbenen und hochmütigen Mathilde gegenüber verhält er sich anfangs vollkommen kühl, wodurch er das Interesse für seine Person nur verstärkt. Als Julien der stolzen Mathilde auf einem Ball begegnet, beobachtet er ihre männerbetörende Anziehungskraft. Ihre vornehme Zurückhaltung und der Hauch von Unberührbarkeit in ihrem Ausdruck sind Teil einer höheren Verführungskunst. *„Ihre zurückhaltende Miene bedeutet: Welche Liebenswürdigkeit würde ich entfalten, wenn du der Mann wärest, der meiner würdig ist!"*[25] Ein Ausdruck

22 Stendhal (2006), 199.

23 *„Seit Voltaire und der Erfindung des konstitutionellen Staates, der im Grunde nichts weiter ist als Zweifel und Selbstkult, ist die schlechte Angewohnheit des Einander-Mißtrauens den Massen in Fleisch und Blut übergegangen."* Stendhal (2006), 219.

24 Stendhal (2006), 338.

25 Stendhal (2006), 351.

von Langeweile bis Geringschätzung in ihrem Verhalten imponiert den Männern. Sie findet Unterhaltung darin, den Neid und die Bewunderung anderer Frauen auf sich zu ziehen. Der überlegene und kühle Verstand Juliens hat im Gegenzug für Mathilde einen besonderen Reiz. Er ist der einzige, der ihr nicht zu Füßen liegt. Er ist geradezu das Gegenteil von dem, was sie von ihm erwartet.

> *„Mathilde langweilte sich in der Aussicht auf ihre Zukunft. Endlich hatte sich der Marquis von Croisenois bis zu ihr durch die Menge gearbeitet und sprach sie an. Aber sie träumte und hörte ihn nicht. Mechanisch folgte sie Julien mit den Augen. Er hatte sich ehrerbietig, aber stolz und unzufrieden zurückgezogen.“*[26]

Ihre Augen folgen, wie Stendhal es formuliert, gleichsam mechanisch dem Objekt der Begierde. All jene Männer, die ihr zu Füßen liegen, verlieren an Bedeutung und sind nicht wert näher betrachtet zu werden. Die Unnahbarkeit Juliens, seine indifferente Haltung ihr gegenüber, ziehen in magischer Weise ihre Blicke auf ihn. Weder unermessliches Vermögen, noch höchste Adelstitel können Mathilde verführen, denn alles das besitzt sie schon. Auch auf das äußere Erscheinungsbild eines Mannes legt sie keinen besonderen Wert. Mathilde liebt es als Ballkönigin von der vornehmsten Pariser Gesellschaft mit Huldigungen überhäuft zu werden und doch zeigt sie sich unendlich gelangweilt. Mathilde weiß um ihre Schönheit und wenn sie sich von Julien verachtet fühlt, dann versucht sie ihrerseits umso mehr Verachtung für Julien aufzubringen. Mathilde sucht bei Julien nach Eigenschaften, die einem Manne die Ehre verschaffen können, zum Tode verurteilt zu werden, denn dies ist ihrer Ansicht nach die einzige wahre Auszeichnung eines Mannes, die nicht erkauft werden kann.[27] Sie sucht und liebt allein das Emporragende an einem Mann und ein zum Tode verurteilter Mann an ihrer Seite, würde ihr die größte Ehre verschaffen. Selbst in einem zelebrierten Trauerakt sieht sie eine Befriedigung ihrer Eitelkeit, denn als trauernde Witwe zieht sie ein Mitleid auf sich, das ihr als Teil einer reichen aristokratischen Familie stets verwehrt bleiben musste.

Julien verspricht Mathilde wegen seiner kleinbürgerlichen Herkunft ein hohes Maß an Gefahr und heroischer Bewährung. Die eifrig umworbene Mathilde gewinnt für Julien einen besonderen Reiz, denn sie gehört wie Mme. de Renâl standesgemäß einer höheren Welt an, die es für Julien zu erobern gilt. Es sind gerade die scheinbar unüberwindbaren Hindernisse, an denen ein Eroberer nicht vorübergehen kann. Für Julien ist es besser und schöner im Kampf um Mathilde zugrunde zu gehen, als sich mit einer Frau aus niederem

26 Stendhal (2006), 343.
27 Vgl. Stendhal (2006), 358.

Stand zufrieden zu geben. Juliens Eroberungsstrategien hinken den napoleonischen Feldzügen in Sachen Kühnheit und Kalkül um nichts nach. Das erotische Liebesduell zwischen Julien und Mathilde besteht in der standhaften Verbergung der leidenschaftlichen Liebe. Sobald einer der beiden seine verzehrende Begierde nicht mehr zurückhalten kann und sie dem anderen gesteht, gewinnt der Geliebte Macht über den nun in Abhängigkeit stehenden anderen. Ein Liebesgeständnis kommt einer Kapitulation gleich, die sogar den Tod zur Folge haben könnte. Juliens verletzende Selbstbeherrschung und berechnende Kaltblütigkeit sind notwendige Voraussetzungen, um ein Weib wie Mathilde von La Mole als Frau zu gewinnen.

Julien wird sich wohl bewusst, dass Mathildes Herz ganz anders geartet ist, als das der Frau von Renâl. Das ehrsüchtige und besonders reizende Fräulein von La Mole kann niemals eine wahre Vertraute werden, sondern ihr muss gleich einem Feind Furcht eingeflößt werden, damit sie es nicht wagt, Julien zu verachten. Obwohl Mathilde das erste Mal in ihrem Leben von ihren Leidenschaften getrieben wird, kann sie nicht anders, als den Gewohnheiten ihrer Eitelkeit treu zu bleiben.

> *„Aber wenn die Liebe ihre Heftigkeit, das heißt ihre Furcht ablegt, gewinnt sie den Reiz der vollkommenen Selbstaufgabe, eines grenzenlosen Vertrauens; süße Gewohnheit tritt an die Stelle der Mühseligkeit des Lebens und erhöht seine Freuden.“*[28]

Sobald wir uns einem geliebten Menschen mit all den Schwächen und Mängeln, die man lange verborgen hielt, hingeben können, um dann noch mehr geliebt zu werden, tritt mit der Zeit jene süße Gewohnheit ein, von der Stendhal spricht und die nichts mit Langeweile zu tun hat. Das eitle Streben muss aufgegeben werden, eine „Kapitulation“ ist unausweichlich, damit die zwei zueinander finden. Sobald das gegenseitige Vertrauen ausreichend verwurzelt ist, kann die „Kapitulation“ vor dem geliebten Gegenüber als ein lustvolles und befreiendes Ereignis erfahren werden.

Luise de Renâl war im Vergleich zu Mathilde harmlos, denn ihre Gedanken erkannte Julien immer früher als sie selbst. Angesichts der eitlen Spielarten der Liebe im Hause La Mole beginnt Julien die opferbereite Liebe Mme. de Renâls zu würdigen.

> *„Es war keine Gegenströmung in ihr, außer der Furcht, ihre Sünde könne sich an ihren Kindern rächen. (…) Ich war ein rechter Tor! Die falsche Vorstellung, die ich mir damals von Paris machte, war schuld daran, dass ich dieses herrliche Weib nicht voll gewürdigt habe.“*[29]

28 Stendhal (1975), 53f.
29 Stendhal (2006), 370.

Im Gegensatz zu Mme. de Renâl *„bedurfte Mathildens hochfliegende Seele immer der Vorstellung, als handle sie vor den anderen, vor der ganzen Welt."*[30]

Die Liebeserklärung Mathildes ist für Julien ein Erfolg, wie er ihn auch auf einem napoleonischen Feldzug erfahren könnte. Sein Stolz wird dadurch untermauert und er sieht seine Überlegenheit gegenüber den adeligen Rivalen bestätigt. In seiner zurückkehrenden Eitelkeit gefangen, redet er sich ein: *„Ich habe die Würde meiner Individualität zu wahren gewusst. Ich habe nicht angefangen, von Liebe zu reden!"*[31] An dieser Stelle tritt in aller Deutlichkeit Juliens Irrtum zutage, seine falsche Ein- und Wertschätzung des „Egos", das atomistisch gesetzt und aus dem Werden herausgelöst wird. Im Lieben werden wir dazu imstande, den schützenden Mantel der vorgestellten Individualität zu öffnen und das Gegenüber hereinzulassen. Julien und Mathilde können nicht zueinander finden, denn sie begehrt nach einem zum Tode verurteilten Mann. Sie sehnt sich nach der Ehre, einen vor der Hinrichtung stehenden Mann zu lieben. Sie will den Tod ihres zukünftigen Mannes und sein Haupt zur letzten Ruhestätte tragen und niemals würde sie ihm in den Tod folgen. Es ist ihre zur Perversion getriebene Eitelkeit, die sie unfähig macht zu lieben.

Julien hingegen erfährt in den letzten Tagen vor seiner Hinrichtung eine Läuterung und erst dann wird ihm bewusst, dass sein Lieben stets von seiner Eitelkeit verstellt wurde. Mathildes Ergebenheit bedeutet ihm, einem Zimmermannssohn aus dem Jura, das höchste Glück. Sein Ehrgeiz ist befriedigt, doch es lebt keine zärtliche Regung in seinen Gefühlen zu Mathilde. Sein Narzissmus ist ein Hindernis für die Liebe: *„Die Selbstliebe findet nur an der Fremdliebe, Liebe zu Objekten, eine Schranke."*[32] Eine Liebeserklärung von Seiten Juliens wäre verheerend, denn die Zurückweisung Mathildes würde seinen eitlen Lebensentwurf zerstören. Dass er sich jener Folgen bewusst ist und sie zu vermeiden versucht, ist ein Beweis für den übergroßen narzisstischen Anteil seiner Liebe. Obwohl auch für Frau von Renâl viel auf dem Spiel steht, werden ihre eigennützigen Interessen wie von selbst zurückgeschraubt. Sogar die befürchtete göttliche Bestrafung durch den Tod ihres Kindes kann sie nicht dazu bewegen, von Julien abzulassen.

Juliens ständiger Verdacht, er könnte Opfer einer Komödie werden, rät ihm zu übergroßer Vorsicht. Er vermutet hinter den Liebesbekundungen Mathildes einen strategischen Schachzug, der darauf hinausläuft, seinen Stolz mit Füßen zu treten. Die Liebesschlachten zwischen Julien und Mathilde laufen darauf hinaus, den jeweils andern durch erregte Eifersucht an sich zu bin-

30 Stendhal (2006), 571.
31 Stendhal (2006), 397f.
32 Freud (1921), 112.

den und zu verknechten. Dieses Verhalten setzt ein ungeheures Maß an Selbstbeherrschung voraus. Militärische Formeln („In die Schlacht!“) sind angebracht, um dem Liebeskampf der beiden gerecht zu werden. Liebe und Hass können nicht mehr auseinander gehalten werden; eine Ausschreitung der Gefühle ist unaufhaltbar. Bei Stendhal erfährt der leidenschaftliche Mensch, die pure Energie, als ästhetisches Ereignis eine Würdigung.

Mme. de Renâl verliert sich in ihrer Hingabe, während Mathilde von der Furcht gequält wird, „einen Herrn über sich gesetzt zu haben“.[33] Es gibt in unseren Tagen nicht wenige Frauen, die sich schwer einem Manne hingeben können, da sie stets eine mögliche Verknechtung fürchten. Dass freilich auch die Männer von dieser Unfähigkeit gezeichnet sind, habe ich vorausgesetzt. Die Leidtragenden dieser Liebesschlachten sind beide Geschlechter. Die Angst verknechtet zu werden und der selbstauferlegte Zwang seine Individualität bewahren zu müssen, liegen den zeitgenössischen Liebesschlachten zugrunde. Auf diesem Boden kann Liebe nur schwer gedeihen. Hinzuzufügen ist, dass es im Lieben auch eine verlogene Hingabe gibt, die durch die Hintertür kommt und das Gegenüber verknechten will. In der Hingabe an den anderen kommen wir von uns selber los und sind ehrvergessen. Doch wie absurd wäre die Forderung, „Du sollst selbstlos und ehrvergessen lieben!“ Widerfährt einem die Liebe, dann soll ihr Einlass gegeben werden – dem Sturm sollen alle Eingänge frei stehen.

Als Mathilde zu einem Gegenzug ausholt und auf geschickte Weise Juliens Eifersucht erregt, um ihn handzahm zu machen, erscheint sie ihm unvergleichlich schön. *„Vor Liebe und Leid haltlos, war er nahe daran, ihr zu Füßen zu sinken und Gnade zu schreien.“*[34] Die größte „Dummheit“ begeht Julien, als er sie eines Tages fragt: *„Sie lieben mich nicht mehr, mich, der ich Sie anbete!“*[35] Sobald Julien seine Indifferenz ablegt, ist er für Mathilde nicht mehr begehrenswert, denn sie weiß sich nun im Besitz seiner Zuneigung. Es gelingt ihr, in ihm jeden Gedanken an vermeintliche Rechte auf sie abzutöten.

Gepeinigt vor der Furcht einer Niederlage klettert Julien mehr tot als lebendig über eine Leiter in Mathildes Zimmer. Sich ihm in die Arme werfend, klagt sie sich laut an: *„‚Ja, du bist mein Herr!‘ flüsterte sie, trunken vor Glück und Liebe. ‚Herrsche immerdar über mich! Strafe deine Sklavin auf das härteste, wenn sie sich wider dich empören will!‘“*[36] Ihre Seele ist leidenschaftlich erregt – sie will sich Julien ergeben und von ihm „beherrscht“ werden. Seine Begierde, sein Wille

33 Stendhal (2006), 425.
34 Stendhal (2006), 431.
35 Stendhal (2006), 433.
36 Stendhal (2006), 442.

ist im Dunkel des Zimmers ihr Glück. Insgeheim sehnt sie sich nach einem begehrenden, das heißt auch herrschenden Mann, der die Gefahr nicht scheut und seine Kraft und Vorzugsstellung seinen Rivalen gegenüber unter Beweis stellt. In der schützenden Dunkelheit ergeben sich die beiden und alle Standesunterschiede, Barrieren und Verpflichtungen sind in jener nächtlichen Stunde vergessen. Mathilde sieht in Julien jenen tragischen Heldenmut, den sie bei dem zum Tode verurteilten Bonifaz von La Mole, ihrem Ideal eines Mannes, inbrünstig verehrt. Das tragische Ende Juliens vorausahnend, will sie seine Frau werden. Die Nacht mit Julien hat ihre eitle Liebe nicht verwandelt und mit dem Anbruch des Tages findet der Liebeskampf seine Fortsetzung.

Nachdem der alte Marquis von La Mole Erkundigungen über Julien im Hause Renâl einholt, beschimpft Luise von Renâl aus Eifersucht und trauriger Einsamkeit in einem Brief ihren einstigen Geliebten: *„Arm und habgierig, dabei der ärgste Heuchler, hat er eine schwache unglückliche Frau verführt, um vorwärts zu kommen und etwas zu werden. (…)“*[37] Da sie für Julien empfindet, was sie einzig für Gott empfinden dürfte, nämlich *„ein Gemisch von Anbetung, Inbrunst und Selbstvergessenheit“*[38], versucht sie die verbotene Liebe zu ersticken. Gleichzeitig möchte sie ihn zurückgewinnen, indem sie ihn anschwärzt und ihm jede Aussicht auf einen Aufstieg in der höheren Gesellschaft, der ihn noch weiter von ihr entfernt, zerstört. Der Brief ist zudem ein Racheakt dafür, dass Julien jene verbotenen Gefühle der Zuneigung in ihr entfachte. Das geliebte Gegenüber wird manchmal auch darum gehasst, weil es eine so große Liebe in das Leben des Anderen brachte und nun nichts mehr so ist, wie es einmal war. Für Mme. de Renâl ist Julien wie eine unauslöschliche unbehütete Feuerflamme, von der sie entzündet wurde, die sie am Leben hält und von der gleichzeitig größte Gefahr ausgeht. Als Julien von dem Brief erfährt, eilt er umgehend nach Verrières und lässt der bis dahin schlummernden Gewalt nachgeben. Er schießt auf Mme. de Renâl, die gerade in einem Beichtstuhl sitzt. Die menschliche Eitelkeit zählt zum Verwundbarsten und gerade durch die Verwundung erfährt sie eine unerbittliche Steigerung.

Im Gefängnis bereut Julien seine Taten zutiefst und in Erwartung des Todes setzt nun ein tief greifender Wandel seiner Anschauungen ein. *„Alle seine Illusionen von Seelengröße und Heldentum waren zerstoben wie Wolken vor dem Sturm.“*[39] Dass er Luise nicht tödlich getroffen hat, ist ihm ein Trost. In der Zelle erlischt Juliens eitler Ehrgeiz und an dessen Stelle tritt die Reue über seinen Lebenswandel. Mathilde wünscht sich insgeheim das tragische Ende

37 Stendhal (2006), 546.
38 Stendhal (2006), 596.
39 Stendhal (2006), 558.

Juliens. Sie findet Berauschung in der tragischen Vorstellung, in etwas wahrhaftig Großes hineingezogen worden zu sein. Sie wird ihrem eitlen Heldenideal erst dann vollkommen gerecht, als Julien zum Tode verurteilt wird.

„Ich hege keinen andern wirklichen Wunsch hienieden als den, Herrn Sorel gerettet zu sehen (…)"[40], gibt das Opfer des Verbrechens zu Protokoll. Sowohl seinem Anwalt, als auch dem Untersuchungsrichter erklärt Julien: „Es war Mord, vorsätzlicher, mit Überlegung ausgeführter Mord!"[41] Als freier Mann sehnte sich Julien nach nichts mehr, als Mathilde sein Eigen zu nennen; als Gefangener lässt sie ihn unsagbar kalt, während er für Mme. de Renâl nur zärtliche Liebe empfindet. Nun steht er vor Luise wie ein fassungsloses Kind.
Dem Tode nahe stellt sich Julien die entscheidende Frage:

> *„Habe ich viel geliebt? Allerdings, Frau von Renâl habe ich geliebt, aber ich habe sie nicht darnach behandelt. Wie überall im Leben: Das Schlichte, Bescheidene, Gütige wird verlassen eines schönen Trugbilds wegen (…)."*[42]

Lange Zeit stellte Mathilde sein Frauenideal dar, doch kurz vor seinem Tode wird im klar, dass sein eitles Streben die Keime seiner Liebe ersticken ließ.

In seinen letzten Stunden beichtet er Luise seine Schwächen und sie ist voll Liebe und Güte zu ihm. Bevor Julien enthauptet wird, ringt er Luise das Gelöbnis ab, weiterzuleben. *„Frau von Renâl blieb ihrem Gelübde treu. Sie suchte den Tod nicht, aber drei Tage nach Juliens Ende verschied sie in den Armen ihrer Kinder."*[43] Das Schicksal von Mathilde bleibt ungewiss. In Erinnerung an Bonifaz von La Mole, bringt Mathilde den Kopf von Julien zur letzten Ruhestätte. Eigenhändig begräbt sie das Haupt des Toten.

Am Ende zählt nur mehr, ob wir uns im Lieben bewähren konnten. Darum sollte jeder sein „Liebespotential" möglichst ausschöpfen, auch angesichts der unvermeidlichen gefahrvollen Abgründe. Es ist besser die Gefahr einer schmerzvollen Erfahrung in Kauf zu nehmen, als mit aller vorausschauenden Vorsicht sich jeder Möglichkeit der Erfahrung dieser mächtigsten aller Gefühle zu berauben. Die Leidenschaften sollen emporstürmen! Dann kann man versuchen sie zu erkennen und zu meistern. Wer durch die Gebote des Verstandes von seinen Leidenschaften Abschied nehmen muss, hat nicht gel(i)ebt.

Die leidenschaftliche Liebe hat immer mehrere Seelen in der Brust. Diese innere Zerissenheit geht mit Leid einher und trotzdem zählt jener Liebessturm zu den Höhepunkten des Lebens, weil er allein fähig ist, uns über die

40 Stendhal (2006), 578.
41 Stendhal (2006), 576.
42 Stendhal (2006), 589.
43 Stendhal (2006), 616.

Verkapselung unseres Daseins hinauszutreiben. Leidenschaften lassen uns danach trachten, sie ordnend zu bewältigen, um schließlich die Ruhe zurückzugewinnen. Das „Leiden" in den Leidenschaften sehnt sich nach einem Ende, nach Gewissheit – letztlich nach dem Tod. Leben der Versuch, Leidenschaften zu bewältigen. Leidenschaftliche Liebe ist für den Untergang bereit – sie ist willig auch zum Tode.

Liebe ist ein Gewicht, das man in die Waagschale werfen muss, um alles zu gewinnen, nachdem man sich verloren hat.

Literatur

Adorno, Theodor W. (2003): *Minima Moralia*; Hg.: Andreas Bernard/Ulrich Raulff. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Augustinus, Aurelius (1952): *Heilige Jungfräulichkeit*; übertragen und erläutert von P. Ildefons M. Dietz. Würzburg: Augustinus-Verlag.

Freud, Sigmund (1999): *Massenpsychologie und Ich-Analyse*; Ges. Werke; Bd. XIII, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 69-161.

Freud, Sigmund (1999): *Triebe und Triebschicksale*; Ges. Werke; Bd. X; Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 137-170.

Girard, René (1999): *Figuren des Begehrens. Das Selbst und das Andere in der fiktionalen Realität*, aus dem Französischen von E. Mainberger-Ruth. Thaur: Druck- und Verlagshaus und LIT Verlag.

Kant, Imanuel (1963): *Kritik der Urteilskraft* (KdU); Hg.: G. Lehmann. Stuttgart: Reclam.

Nietzsche, Friedrich (1966a): *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft,* Hg.: Schlechta, Karl; Bd. II; 6. Aufl.. München: Carl-Hanser-Verlag.

Nietzsche, Friedrich (1966b): *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*; Hg.: Schlechta, Karl; Bd. III; 6. Aufl.; München: Carl-Hanser-Verlag.

Stendhal (1975): *Über die Liebe*; vollständige Ausgabe aus dem Französischen und mit einer Einführung von Walter Hoyer; Baden-Baden: insel taschenbuch.

Stendhal (2006): *Rot und Schwarz.* Zeitbild von 1830; vollständige Ausgabe aus dem Französischen von A. Schurig; bearbeitet von H. Beyer; 1. Aufl. ; Frankfurt a. M.: insel taschenbuch.

Weil, Simone (1956): *Die Einwurzelung. Einführung in die Pflichten dem menschlichen Wesen gegenüber*; 1. Aufl.; München: Kösel-Verlag KG.

Eine Schneeflocke im Sommer – *Tonka* von Robert Musil

Andrea Kronberger

Denn die Weltgeschichte ist
mindestens zur Hälfte eine Liebesgeschichte![1]

Gegenstand dieser Abhandlung ist die Novelle „Tonka" aus dem Erzählband „Drei Frauen" von Robert Musil. Es soll untersucht werden, ob und inwieweit die Liebe in diesem Werk existent ist, ob sie eine Chance hat, erkannt und gelebt zu werden, und wie sie von den Protagonisten erlebt und wahrgenommen wird.

An „Tonka" fasziniert mich die Darstellung der Liebe als Möglichkeit und das Rätsel, das Geheimnisvolle, das die Erzählung beherrscht. Die Liebe, die mir über den Umweg des Anderen Einsichten in meine Absichten eröffnet, die Liebe als eine Möglichkeit, um mich selbst zu erkennen und in der Welt zu positionieren.

„Tonka" erzählt eine Liebesgeschichte, die von den Protagonisten, dem jungen Mann und Tonka, ganz unterschiedlich wahrgenommen und bewertet wird, aber es geht auch um die Liebe als solche. Das Rätsel, das die Geschichte beherrscht und den jungen Mann verzweifeln lässt, ist ein Synonym für ebendiese. Und daher soll das Geheimnis nicht enthüllt werden, denn die Liebe als das Mögliche umfasst *„auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes"*[2] und ist so geheimnisvoll und einzigartig wie *„eine mitten an einem Sommertag allein niederfallende Schneeflocke"*[3].

Tonka, das einfache Mädchen aus dem Tuchgeschäft, lebt zusammen mit ihrer Großmutter, die eigentlich ihre Großtante ist, mit einer älteren Cousine,

1 Robert Musil (1987), 1042.
2 Robert Musil (1987), 16.
3 Robert Musil (2005), 84.

deren kleinem, unehelichem Sohn und mit einem Bruder ihrer verstorbenen Mutter auf beengtem Raum im Hintergebäude einer Kupplerin. Sie gewinnt die Zuneigung eines jungen Wissenschafters, der seine Studien in seinem Elternhaus betreibt. Auf Grund seiner Vermittlung kommt sie als Pflegerin für seine Großmutter ins Haus. Ihre Einfachheit und Naivität, ihre Schweigsamkeit und Anhänglichkeit berühren, verwirren und bedrücken ihn gleichzeitig. Die gemeinsamen Spaziergänge und ihre karge Freizeit, die sie miteinander verbringen, werden für ihn zu einem beglückenden Bestandteil seines Lebens. Dennoch weiß er nie, was er von Tonka halten und wie er sie einordnen soll. Als seine Großmutter überraschend und früher als erwartet stirbt, scheint es für Tonka keinen anderen Ausweg zu geben, als in ihr altes Leben mit den verwirrenden und zweideutigen Familienverhältnissen zurückzukehren. Mittellos und von der Familie des jungen Mannes mit wenig Geld und einigen persönlichen Stücken der Großmutter abgefunden, erwartet Tonka ernst und stumm ihre Zukunft. Da beschließt der junge Mann, gegen den Widerstand seiner Mutter, für Tonka zu sorgen, er schließt sein Chemiestudium ab, verlässt sein Elternhaus und nimmt Tonka mit in eine andere Stadt. Er treibt ehrgeizig seine Karriere als Gelehrter voran, Tonka arbeitet ohne große Ambitionen wieder in einem Geschäft, daneben lässt er sie die Abendschule besuchen und ist verwundert und oft ungehalten, dass ihr jegliches Streben fehlt, aus ihren Kreisen herauszukommen. Schließlich wird Tonka seine Geliebte, weil er glaubt, dass es dazugehört und Tonka folgt ihm auch hier widerspruchslos. Als Tonka nach Jahren des gemeinsamen Lebens schwanger wird, glaubt er, dass die Empfängnis in eine Zeit seiner Abwesenheit gefallen ist. Er zweifelt an seiner Vaterschaft und befragt immer wieder Ärzte und Fachleute, um eine plausible Erklärung zu erhalten, da keine anderen Umstände für eine Untreue Tonkas sprechen. Einige Wochen später erkrankt Tonka zusätzlich an einer Geschlechtskrankheit, beim jungen Mann zeigen sich jedoch nicht die geringsten Anzeichen einer solchen. Von Selbstzweifel zerfressen befragt er immer wieder Tonka, doch diese beteuert ihre Unschuld und schweigt hartnäckig. So schwankt der junge Gelehrte während Tonkas Schwangerschaft und ihrer schleichenden Krankheit ständig zwischen Zweifel und Glauben. Obwohl von außen alles gegen das ungleiche Paar getan wird, vor allem die Mutter möchte, dass er Tonka abfindet und verlässt, kann er sich weder von Tonka lösen, noch kann er das Band, das ihn mit ihr verbindet, fester knüpfen. Zusätzlich gerät das Paar in finanzielle Schwierigkeiten, da seine Forschungen alles Geld verschlungen haben, aber noch nicht so weit gediehen sind, um Geld einzubringen. So muss Tonka trotz ihres bedenklichen Gesundheitszustandes arbeiten, bis sie schließlich entlassen wird, da sich ihre Schwangerschaft nicht mehr verbergen lässt. Tonka wird immer hinfälliger, ihr Freund umsorgt und beschützt sie ständig, ohne jedoch an sie glauben zu können.

„Etwas Ungreifbares fehlte, um die Überzeugung zur Überzeugung zu machen."[4] Endlich kommt für den jungen Mann die Zeit großer wissenschaftlicher Erfolge, da er seine Aufgaben in den Grundzügen gelöst hat, doch gleichzeitig scheint sich sein privates Dasein mit Tonka aufzulösen. Schließlich ist Tonkas Gesundheitszustand so bedenklich, dass sie ins Krankenhaus muss, der junge Mann darf sie nur stundenweise besuchen. Und noch immer kann er ihr das erlösende Wort nicht sagen. *„So saß er an ihrem Bett, war lieb und gut zu ihr, aber er sprach nie das Wort aus: ich glaube dir."*[5] Da stirbt Tonka und nimmt ihr Geheimnis mit ins Grab.

Das Geheimnisvolle, das ihn so lange beschäftigt hat, bleibt unausgesprochen, aber der geheime Sinn teilt sich dem jungen Mann mit. *„Er fühlte sie von der Erde bis zum Kopf und ihr ganzes Leben"* und für einen Augenblick scheint die Binde der Blindheit von seinem Auge genommen zu sein. *„Und vieles fiel ihm seither ein, das ihn etwas besser machte als andere, weil auf seinem glänzenden Leben ein kleiner, warmer Schatten lag."*[6]

Musils Erzählweise in „Tonka"

In den „Drei Frauen" vor allem aber in „Tonka" fällt sofort die Zwiespältigkeit bezüglich der Erzählweise auf. In den drei Erzählungen kehrt Musil, im Vergleich zu früheren Werken, scheinbar zu einer eher konventionellen Erzählweise zurück, dennoch erscheinen die Erzählmuster merkwürdig deformiert. Die Anpassung an die Konvention, so die Musil-Forschung heute, sei allerdings nur Fassade, denn die Rezeption von Ernst Machs „Theorie von der Uneinheitlichkeit des Menschen"[7] erzwinge geradezu eine neue Erzählweise.[8]

Durch die Erzählung zieht sich eine Trennlinie, die nicht überschritten wird, weder durch eine davor liegende Einheit noch durch die Auflösung des Konflikts, denn die Ungewissheit bleibt für den jungen Mann über Tonkas Tod hinaus bestehen. Diese absolute Setzung eines unhintergehbaren Konflikts erinnert formal an Kafkas Erzählweise. Als Kennzeichen einer solchen Erzählweise sind unvermittelter Erzählanfang, Entwertung eines zielgerichteten Handlungsverlaufs zugunsten eines losen Zusammenhalts der Szenen, offener Schluss und Verengung der Erzählperspektive zu nennen, doch unterscheidet sich Musils Text vom Stoff her deutlich von den meisten Werken Kafkas.[9] Musil gestaltet den interpersonellen Konflikt in „Tonka", dass er

4 Musil (2005), 75.
5 Musil (2005), 83.
6 Musil (2005), 86.
7 vgl. Mach (1991), 15.
8 vgl. Henninger (1976), 58.
9 vgl. Siegel (1997), 100f.

typisiert und sujethaft verläuft. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass die Erzählungen sich in einem geographisch wie geschichtlich unbestimmten Raum abspielen und auch keine deutlich gezeichneten Charaktere auftreten, gleichwohl für verschiedene Ortsangaben und auch für einige Figuren Vorbilder ausgemacht werden können.[10] Ein weiteres Indiz für diese Unbestimmtheit ist die Namenlosigkeit des Helden in „Tonka". In der Erzählung stehen auch nicht die Ereignisse im Vordergrund, sondern es wird vielmehr auf eine detaillierte Ausgestaltung des Handlungsgerüsts verzichtet. Weiters wird nicht der besondere Verlauf des Konflikts hervorgehoben, sondern seine grundsätzliche Ausweglosigkeit ist das zentrale Thema der Geschichte. Die daraus resultierende Unmöglichkeit angemessenen Handelns gründet im Verlust einer eindeutigen Perspektive. Der Protagonist der Erzählung „Tonka" reflektiert von Beginn an auf Erinnerungsbilder, die gerade keine eindeutige Bewertung der Ereignisse erlauben, Tonka ist daher von Anfang an Gegenstand der Erinnerung des Erzählers. Daher ist die Durchschaubarkeit des Konflikts erzählerisch an die Durchschaubarkeit des Gegenübers gebunden, die aber auf Grund der Erzählperspektive nicht möglich ist.[11]

Der Beginn der Erzählung „Tonka" zeigt einen auktorialen Erzähler, dessen Perspektive sich allerdings, vor allem bezüglich des Einblicks in die Innerlichkeit der Figuren, als beschränkt erweist. Diese Beschränkung zeigt sich schon in den ersten Sätzen von „Tonka", da es dem reflektierenden Er-Erzähler unmöglich ist, zu einem eindeutigen Erinnerungsbild von Tonka zu kommen. Der Erzähler präsentiert Tonka situativ-szenisch, ihre Charakterzüge nennt er aber nicht. Damit wird dem Leser unmöglich gemacht, den erzählten Vorgängen von außen zu folgen, er ist vielmehr an den Erinnerungsvorgang des vorgeschobenen Erzählers gebunden. Musil modifiziert damit die auktoriale Erzählhaltung gerade dort, wo sie sich von der Ich-Erzählung unterscheidet.[12] Auch die Auswahl dessen, was erzählt wird, orientiert sich nicht am Handlungsablauf, sondern dient nur dem Bemühen des Erzählers, sich Klarheit zu schaffen. Daher ist die auktoriale Erzählperspektive nicht nur durch die geringe Distanz des Erzählers zu den Ereignissen eingeschränkt, sondern auch durch die Undurchschaubarkeit Tonkas. Die bereits zu Beginn angekündigte Unergründlichkeit Tonkas richtet sich am Ende der Erzählung mit ihrem Tod endgültig ein. Zwar scheint mit Tonkas Tod die gemeinsame Zeit ein Ende zu finden, aber gerade das Ende der Beziehung besiegelt die Offenheit des Textes, denn nun ist Tonka endgültig nur gedeutete Figur und die Bemü-

10 vgl. Röttger (1973), 104.
11 vgl. Siegel (1997), 103f.
12 vgl. Stanzel (1989), 133.

hungen des Protagonisten, Gewissheit zu bekommen, schließen sich zu einem Kreis, was sich deutlich an einer äußeren Szene zeigen lässt:

> *„[...] da schrie die Erinnerung in ihm auf: Tonka! Tonka! Er fühlte sie von der Erde bis zum Kopf und ihr ganzes Leben. Alles, was er niemals gewusst hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm [...].“*[13]

Tonkas Tod beschließt die Geschichte nicht, sie ist vielmehr unabschließbar, weil die Uneinigkeit des Erzählers mit sich selbst aus der Undurchschaubarkeit des Geschehens resultiert. Zwar sind Ereignisse sichtbar, doch zeitlich-kausale Zusammenhänge werden in den Hintergrund gerückt und es wird nicht entlang einer Ereignisfolge erzählt, *„Leitfaden des Erzählens ist die Schwebelage der Erinnerung.“*[14]

Tonkas Schwangerschaft – ein Rätsel

Mehr als dreißig Tonka-Interpreten haben sich im Verlauf von achtzig Jahren Musil-Forschung eingehend mit der Frage beschäftigt, wer denn tatsächlich der Vater von Tonkas ungeborenem Kind sei, und immer wieder die Behauptung aufgestellt, das Rätsel sei unlösbar.

Die Diskussionen und Mutmaßungen um den Vater von Tonkas Kind sind für die Fragestellung dieser Arbeit insofern von Bedeutung, als der Protagonist von der Klärung der Umstände abhängig macht, ob er Tonka lieben kann oder nicht. Für den jungen Mann stehen Liebe und Treue, entsprechend seiner Erziehung und seinem gesellschaftlichen Umfeld, in Abhängigkeit voneinander, wie Musil in seinem Werk mit messerscharfer Präzision zeigt. Daher sollen im Folgenden einige Thesen zum Schwangerschaftsrätsel vorgestellt werden.

In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf verwiesen, dass die Erzählperspektive in Musils Novelle eine wesentliche Rolle spielt. Robert Musil, beeinflusst von Ernst Mach und seiner These der Uneinheitlichkeit des Ichs, erzählt so, dass die Geschichte in seinen Texten immer auch das Bild einer Innerlichkeit ist. Die Texte sind daher nur lesbar, *„wenn der Rezipient divergierende Wahrnehmungen des Gelesenen in Kauf nimmt.“*[15]

Im Mittelpunkt von „Tonka“ steht ein Beziehungskonflikt, der so gestaltet ist, dass er dem Leser auflösbar erscheint, wenn es gelingt, Einsicht in die Innerlichkeit der Figuren zu erlangen. Aber nicht nur die Einheitlichkeit des Ichs scheint gefährdet, vielmehr wird mit der Undurchschaubarkeit des Gegenübers die Möglichkeit interpersonellen Handelns an sich in Frage gestellt.

13 Musil (2005), 86.
14 Siegel (1997), 110.
15 Siegel (1997), 93.

In „Tonka" ist die Störung in der Kommunikation und die Undurchschaubarkeit des Anderen die absolut gesetzte Grenze. Hier spielt sich das Interagieren der beiden Hauptpersonen ab. Auf Grund der einseitigen Darbietung der Innerlichkeit des jungen Mannes, die Innerlichkeit von Tonka ist eine erschlossene, erfährt der Leser den eher konventionellen Beziehungskonflikt als Ausdruck eines auch für ihn grundsätzlich undurchschaubaren Rätsels. Während allerdings bei Mach das Ich eine unbeständige Größe bleibt, bezieht sich bei Musil die Unbeständigkeit auf die Möglichkeit der Verständigung mit dem Anderen.[16]

In seiner Musil-Biographie rekonstruiert Karl Corino die Geschichte des tschechischen Arbeitermädchens Herma Dietz, der früheren Geliebten Musils, die das Vorbild für das Mädchen Tonka aus der gleichnamigen Erzählung bildet. Corino interpretiert Musils Schreiben hier als Bewältigung des eigenen Lebens, das vom Wunsch getragen wird, sich selbst zu rechtfertigen, da er sich für den Tod seiner Geliebten auf Grund einer möglichen Syphilisansteckung durch ihn verantwortlich fühlt.[17] Christian Köllerer kritisiert in seiner Rezension zu Karl Corinos Musil-Biographie jedoch dessen Vorgehensweise als bedenklich.[18] Denn in seinem Bemühen, Musils Leben so genau wie möglich zu rekonstruieren, gehe Corino aus Mangel an adäquaten Quellen zu weit und zitiere Musils literarische Texte wörtlich als biographische Quellen. Besonders deutlich werde dies, wenn es um Robert Musils Verhältnis zu seiner Mutter gehe, das sich im Zusammenhang mit seiner Krise um Herma Dietz verändert haben soll. Als Beleg für diesen Umstand zitiert Corino aus der Novelle „Tonka" und verwendet im gesamten Kapitel 9 seiner Biographie die reale Freundin Herma und die literarische Kunstfigur Tonka, als wären sie identisch.[19] So verdienstvoll Corinos Arbeit über weite Strecken ist, so muss eine derartige Methode doch abgelehnt werden, da fiktionale Texte nicht der Realität entsprechen, wie unten noch ausgeführt werden soll.

Eine andere, sehr interessante Sichtweise auf die psychologische Novelle „Tonka" soll dem Leser dieser Abhandlung nicht vorenthalten werden. Villö Huszai, eine Schweizer Kommunikationswissenschafterin, untersucht die Novelle in ihrer Dissertation „Ekel am Erzählen" als Kriminalfall und enthüllt dabei Details, die in der bisherigen Musil-Forschung noch nicht präsentiert worden sind.

16 vgl. Siegel (1997), 94ff.
17 vgl. Corino (2003), 709.
18 vgl. Köllerer (2008), 2.
19 vgl. Corino (2003), 303.

Villö Huszai gelingt scheinbar das Kunststück, ein mehr als achtzig Jahre altes Rätsel der Literaturgeschichte rein aus dem Text heraus zu lösen. Sie belegt aus einer einzigen Textstelle[20] in Musils Novelle, dass Tonkas ungeborenes Kind doch einen Vater hat und dass der kleine, hässliche Kaufmann Tonka das Kind und eine venerische Infektion angehängt haben muss. Dieser Kaufmann sei also der Vater, in dessen Geschäft Tonka arbeitet und der sie entlässt, als ihre Schwangerschaft nicht mehr zu übersehen ist.[21]

Der Kaufmann sei also der einzig in Frage kommende unbekannte Dritte, von dem der Protagonist der Erzählung behauptet, es gäbe ihn nicht. Mit dieser These erteilt Huszai der Gegenposition der psychoanalytischen Musil-Forschung eine Absage, wie Oliver Pohlmann in seiner Rezension zu den neuen Musil-Studien „Überdosen an Bedeutung und Doppeldeutung" ausführt.[22] Die Vertreter dieser Forschungsrichtung behaupten, dass in Wahrheit der Protagonist als Vater Robert Musil selber sei. Auch hier wird auf Musils Verhältnis zu Herma Dietz verwiesen, dem Vorbild für Tonka in der Autorrealität. Der Protagonist und also auch Musil verleugneten und verdrängten die Wahrheit vor sich und dem Leser durch ein Lügengespinst aus Eifersucht und Wunderglauben.

Auf Grund dieser These und angeregt durch Huszais „kriminalistische", „radikal nicht-empathische Lektüre", wie Pfohlmann sie nennt, habe ich die einschlägigen Textstellen in „Tonka" gründlich studiert und kann mich der Meinung von Villö Huszai nicht anschließen. Zwar wäre eine Täterschaft des Kaufmanns durchaus möglich, wirklich beweisbar ist sie allerdings nicht.[23]

Ich interpretiere die komplizierte und wechselnde Erzählperspektive Musils anders als Huszai und bekomme so ein Bild von Tonkas Charakter, das einen Betrug mit Folgen ausschließt, wenn auch Tonkas Innensicht, wie bereits erwähnt, nur eine erschlossene sein kann.

Wenn ich das Rätsel um den Vater von Tonkas Kind lösen wollte, so käme für mich nur der namenlose Protagonist in Frage, da eine unbefleckte Empfängnis, wenn auch nicht unmöglich, wie die Kulturgeschichte des Abendlandes gezeigt hat, doch ein einmaliges Ereignis darstellt, ein Gedanke mit dem Musil nicht nur in „Tonka"[24], sondern auch in der „Amsel" spielt. Auch die Weisheit, dass es im Leben Dinge gebe, die man nicht wisse, ist we-

20 vgl. Musil (2005), 70 f.
21 vgl. Huszai (2002), 9.
22 vgl. Pfohlman (2007), III.
23 vgl. Pfohlman (2007), IV.
24 vgl. Musil (2005), 67.

nig befriedigend und aufschlussreich, wie Walter Fanta in seiner Rezension zu Villö Huszais Arbeit ausführt.[25]

Aber gerade das Rätsel macht den Reiz dieser Geschichte aus und ist gleichzeitig ein Synonym für ein Rätsel, das scheinbar unlösbar ist, für das ewige Rätsel zwischen Mann und Frau im Allgemeinen und in Bezug auf den Schlüssel zum gegenseitigen Verständnis.

Die Frage ist, warum schweigt Tonka? Schweigt sie, weil ihre Liebe zu ihm so groß ist, dass sie glaubt, ihn schützen zu müssen, da er die Wahrheit nicht ertrüge? Oder schweigt sie, weil sie kein Vertrauen in die Liebe hat, oder weil sie zumindest als warmer Schatten an seinem Leben Anteil haben will. Oder aber sie schweigt, weil es einfach nichts zu sagen gibt. Und dieses Schweigen eröffnet Möglichkeiten, die aber nicht ergriffen werden.

Aus meiner Sicht ist, weil ein offener Text die letzte Deutung dem Leser überlässt, die Sachlage klar, Tonka kann nicht gestehen, weil es nichts zu gestehen gibt. Sie ist nicht untreu gewesen. Dichtung ist nicht Realität, wie Musil in seiner Vorrede zum „Nachlass zu Lebzeiten“[26] betont. Musil löst das Rätsel nicht, es hätte das Werk zerstört, denn es geht ihm um die innere Wahrheit und nicht um Kausalität. Ein tschechisches Arbeitermädchen muss sich prostituieren, um zu überleben, aber das ist die Realität und nicht „Tonka“. Musil hat den Stoff dem realen Leben und wohl auch teilweise seiner Biographie entnommen, aber nun ist es Dichtung und nicht mehr Realität. Für Musil ist daher die Unterscheidung einfach:

> *„Dichtung vermittelt nicht Wissen und Erkenntnis. Aber: Dichtung benutzt Wissen und Erkenntnis. Und zwar von der inneren Welt natürlich genau so wie von der äußeren.“*[27]

Die zitierten Musil-Studien zeigen unterschiedliche Umgangsweisen mit dem Rätsel um Tonka, wobei jede ihre Legitimität hat. Bei der folgenden Textinterpretation von „Tonka“ soll dennoch vor allem der Text selbst als Interpretationsgrundlage herangezogen werden, ohne dass dabei die Biographie Musils und seine Rezeption der zeitgenössischen Theorien und Denkkonzepte außer Acht gelassen werden.

Grundlage dieser Vorgehensweise sind Musils eigene Überlegungen in seiner theoretischen Abhandlung, wo er die Frage stellt: *„Wozu benutzt Dichtung Erkenntnis? Inwieweit ist sie an die Wahrheit gebunden?“*[28]

25 vgl. Fanta (2007), 1.
26 Musil (2005a), 118.
27 Musil (2005a), 118.
28 Musil (2005a), 120.

Und es ist ihm bewusst, dass es auf diese Fragen keine ausreichende Antwort gibt, ja dass eine Antwort sogar unmöglich scheint, und er muss bekennen:

> *„Ich weiß nicht einmal, ob ich das, wofür ich mich persönlich entschied, richtig wiedergebe, wenn ich sage: Die Dichtung hat nicht die Aufgabe das zu schildern, was ist, sondern das, was sein soll; oder das, was sein könnte, als Teillösung dessen, was sein soll."*[29]

Und er verstärkt diese Worte im „Mann ohne Eigenschaften" und gibt zu bedenken, dass das Werk eines Dichters vor allem Fiktion und Stückwerk ist und oft wenig mit der menschlichen Lebensrealität gemein hat:

> *„Lassen Sie uns etwa an große Schriftsteller denken. Man kann sein Leben nach ihnen richten, aber man kann nicht Leben aus ihnen keltern. Sie haben das, was sie bewegte, so fest gestaltet, daß es bis in die Zwischenräume der Zeilen wie gepreßtes Metall dasteht. Aber was haben sie eigentlich gesagt? Kein Mensch weiß es. Sie selbst haben es niemals ganz in einem gewußt. Sie sind wie ein Feld, über dem die Bienen fliegen; zugleich sind sie selbst ein Hin- und Herfliegen. Ihre Gedanken und Gefühle haben alle Grade des Übergangs zwischen Wahrheiten oder auch Irrtümern, die sich zur Not nachweisen ließen, und wandelbaren Wesen, die sich uns eigenmächtig nähern oder entziehen, wenn wir sie beobachten wollen."*[30]

Was ist Liebe?

Die Liebe, ein unerschöpfliches Thema unserer Kultur- und Literaturgeschichte. In zahllosen Darstellungen, Liedern, Geschichten, Legenden, Kompositionen und Mythen ist sie immer und immer wieder beschrieben worden. Viele Dichter und Künstler haben versucht sie zu erahnen und einzufangen, um ihr eine Form geben zu können, und doch scheint es, dass niemand genau sagen kann, wer oder was Liebe ist. Oder liegt es vielleicht daran, dass Liebe für jeden etwas anderes bedeutet?

Unzählige Dichter und Denker bezeugen mit ihren Worten über und zur Liebe die angesprochene Vielfalt. Für Novalis ist die Liebe *„der Endzweck der Weltgeschichte, das Unum des Universums"*[31], und von Laotse findet sich im Tao te king, dem Buch vom Sinn und Leben, der Satz: *„Wen der Himmel retten will, den schützt er durch die Liebe."*[32] Heinrich Heine hat in unendlich vielen Liedern und Gedichten die Liebe immer wieder besungen, im folgenden Ausschnitt aus

29 Musil (2005a), 120.
30 Musil (1987), 574.
31 Novalis (2001), 179.
32 Laotse (2006) 80.

einem seiner Liebesgedichte stehen die Sehnsucht der Liebenden nach der Verschmelzung und die Einheit von Leib und Seele im Vordergrund:

Ich will meine Seele zerschneiden,
Und hauchen die Hälfte dir ein,
Und will dich umschlingen, wir müssen
Ganz Leib und Seele sein.[33]

Von Einheit, Ganzheit träumt auch Michelangelo, der, weniger bekannt, auch ein großer Lyriker ist, wenn er schreibt: *„Wo ich dein bin, bin ich erst ganz mein."*[34] Und auch Nietzsche, den Musil sehr bewundert und dessen Philosophie sein literarisches Werk geprägt hat, spricht im Zusammenhang mit Liebe von Ganzheit und beklagt gleichzeitig, dass Liebe von der Psychologie gefälscht worden ist als Hingebung und Altruismus, *„während sie ein Hinzu-Nehmen ist oder ein Abgeben infolge eines Überreichtums von Persönlichkeit. Nur die ganzesten Personen können lieben; [...]."*[35]

Ist daher die Liebe die Suche des Menschen nach seiner eigenen Vollkommenheit, nach seiner eigenen Vervollkommnung? Es wird deutlich, dass Platon und sein skurriler, aber schöner Mythos vom Kugelmenschen sich hinter diesen Zeilen verbergen. Dieser Mythos aus dem „Symposion" erzählt vom Übermut und der Bestrafung des Kugel-Ur-Menschen durch Zeus und dessen Verlangen nach der abgetrennten anderen Hälfte, der Sehnsucht nach der verlorenen Ganzheit und der Geburt des Eros.

Ursprünglich hat es vom kugelrunden, vierbeinigen, doppelgesichtigen Urmenschen drei Geschlechter gegeben, ein männliches, ein weibliches und ein männlich-weibliches, wobei das männliche Geschlecht einst die Ausgeburt der Sonne und das weibliche das der Erde war. Das an beidem teilhabende Geschlecht kam vom Mond, der selbst Anteil an der Sonne und an der Erde hat. Die Kugelmenschen waren stark und übermütig und wollten sich einen Zugang zum Himmel bahnen, sodass sie von Zeus bestraft werden mussten. Dieser schnitt den Kugelmenschen entzwei und befahl Apollon das Gesicht herumzudrehen, damit der Mensch seine Zerschnittenheit ständig vor Augen habe und so vernünftig werde. Apollon gehorchte und zog darüber hinaus die Haut am Bauch zum Nabel zusammen, der seitdem das Andenken an die Bestrafung durch Zeus darstellt. Nachdem die Menschen nun zerteilt waren, sehnte sich jeder nach seiner anderen Hälfte, sie kamen zusammen und umschlangen einander. Doch leider starben viele, da sie nichts anderes interessierte als zusammenzuwachsen, da sie getrennt voneinander nichts tun wollten.

33 Heine (2005), 125.
34 Michelangelo (1999), 267.
35 Nietzsche (1996), 209.

Die übrig gebliebenen Teile suchten eine andere Hälfte, sei es nun eine ehemalige ganze Frau oder einen ehemaligen ganzen Mann, und so kamen auch sie um. Da hatte Zeus Mitleid mit den Menschen und verlegte die Schamteile nach vorne, um so das Erzeugen ineinander zu ermöglichen, in dem Weiblichen durch das Männliche, und den Fortbestand der Menschheit zu sichern, soweit der Mythos.[36] Die Liebe ist demnach der Versuch, die ursprüngliche Natur wiederherzustellen bzw. zu heilen.

Durch die göttliche Bestrafung ist aber ein Geschlecht vollständig ausgelöscht worden, denn ursprünglich hat es drei Geschlechter gegeben, nun gibt es nur mehr zwei. Mann und Frau, Frau und Frau, Mann und Mann finden seitdem zueinander, aber die Qualität und Einheit des ursprünglichen männlich-weiblichen Geschlechts kann nie mehr erreicht werden. Ist dies nun der Grund, warum die Liebe immer wieder gesucht und beschworen, die wahre, große Liebe aber kaum gefunden wird? Und tritt die große Liebe, selten genug, doch auf, so ist sie meist, wie die Menschheitsgeschichte gezeigt und die Literaturgeschichte bezeugt hat, auf Grund der äußeren Umstände nicht lebbar.

Daher nochmals die Frage „Was ist Liebe?" bzw. „Was verstehen wir unter der Bezeichnung Liebe?", da Liebe in den unterschiedlichsten Spielarten und Definitionen auftritt. Platon unterscheidet neben Stoika, der Interessenliebe, zwischen Agape, der auswählenden, tätigen und treuen Liebe, die sich dem anderen bedingungslos schenkt, Philia, der fürsorglichen Liebe zwischen Freunden oder zwischen Göttern und Menschen, und Eros, der leidenschaftlichen Liebe, die den Anderen begehrt. Diese vier Liebesformen stehen unterschiedlich zueinander und werden sowohl als Einheit wie auch als Gegensatz aufgefasst.[37] Und auch Papst Benedikt XVI. spricht in seiner Enzyklika „Deus Caritas Est" die verschiedenen Arten der Liebe an und nennt die Definition ein sprachliches Problem, unterscheidet aber klar zwischen der Liebe Gottes und der Liebe der Menschen.[38] Dieser Unterscheidung kann ich nicht folgen, da die wahre Liebe einzigartig und unteilbar ist. Vielmehr finde ich mich in Kafkas Worten wieder, wenn er schreibt: *„Die sinnliche Liebe täuscht über die himmlische hinweg; allein könnte sie es nicht, aber da sie das Element der himmlischen Liebe unbewußt in sich hat, kann sie es."*[39] Die ausgewählten Zitate der Dichter und Denker stellen keine willkürliche Sammlung dar, sondern harmonieren mit meiner persönlichen Auffassung von Liebe, die wohl der romantischen am nächsten kommt.

36 vgl. Platon (1991), 201d–203c.
37 vgl. Platon (1991), 180c ff.
38 vgl. Papst Benedikt XVI. (2006), 2f.
39 Kafka.

Interessant für mich ist, dass die Worte, mit denen ich wahre Liebe am ehesten beschreiben könnte, Montaigne zur Definition von Freundschaft verwendet:

> *„In der Freundschaft, von der ich spreche, mischen und vereinigen sie sich beide in dermaßen völliger Verschmelzung, dass sie ineinander aufgehen und die Naht, die sie verbindet, nicht mehr finden. Wenn man in mich dringt, zu sagen, warum ich ihn liebte, so fühle ich, dass sich dies nicht aussprechen lässt, ich antworte denn: Weil er er war; weil ich ich war.“*[40]

Die Liebe ist das Ereignis, das mich über die Erfahrung des Anderen zu mir zurückbringt und im besten Fall den Anteil der himmlischen Liebe in mir erkennen lässt.

Ich habe die wahre Liebe als ein tiefes, schwarzes Nichts erfahren, in das ich ohne Vorwarnung gefallen bin, in dem es keinen Halt gibt und aus dessen Abgrund, so meine ich, ich noch nicht wieder aufgetaucht bin. Ich habe die Liebe erlebt als grauenhafte Grenzenlosigkeit ohne Anhaltspunkt, als Sehnsucht nach dem Einswerden mit dem Anderen, aber auch als Angst vor dem Kontrollverlust. Und ich weiß, dass sie ein Ereignis ist, das nur im Augenblick lebt, um eine Möglichkeit aufzuzeigen, die sich menschlichen Bewertungen entzieht, und wo jeder Ansatz von Erklärung scheitern oder in Lächerlichkeit versinken muss.

Ich verstehe Liebe als eine immer wieder neue Möglichkeit, denn DIE große Liebe gibt es nicht, sondern es gibt große Lieben, um mich selbst anzunehmen, und denke dabei an die Vollendung der Liebe in der Selbstvollendung, wie es neben Musil auch Hofmannsthal zu formulieren versucht hat.[41] Trotz meines Bekenntnisses zur romantischen Liebe, bei der die Sehnsucht nach dem Verschmelzen und Einssein mit dem Anderen im Vordergrund steht, fasziniert mich die Liebe, wie sie sich in „Tonka“ darstellt. Ein Widerspruch?

Das Problem der romantischen Liebe ist, dass sie für den Anderen als Anderen keinen Platz lässt, ihn vielmehr ausschließt und daher in der Realität nicht lebbar ist. Möglicherweise stellt das Klammern an die unrealistischen Vorstellungen der romantischen Liebe die Unfähigkeit dar, in das Offene hinauszutreten, das die Liebe letztlich darstellt. Diese rätselhafte Offenheit der menschlichen Beziehung macht mich neugierig und ich muss erkennen, dass Liebe weder in der Verschmelzung noch in der Trennung besteht. Die Liebe in „Tonka“ stellt die Möglichkeit einer Verbindung in Aussicht, die sich an

40 Montaigne (2007), 13.
41 vgl. Hofmannsthal (1961).

den Rändern der Trennung verwirklichen lässt, wenn wir bereit sind, uns dieser zu stellen und sie zu bejahen.

Die Sehnsucht nach der totalen Einheit der Liebenden existiert auch in „Tonka“, *„und irgendwo musste doch der Palast der Güte stehen, wo sie vereint leben sollten und sich niemals trennen“*[42], doch kann das Ideal als Ideal nicht erreicht werden. Dennoch ist die Liebe zwischen Tonka und dem jungen Mann nicht weniger wahr oder groß und möglicherweise ist es besser, ein *„warmer Schatten“* oder *„eine mitten an einem Sommertag allein niederfallende Schneeflocke“* zu sein, als nie geliebt zu haben. Denn die totale Einheit der Liebenden ist doch nur die überzogene Erwartung, die unserem Bedürfnis nach Sicherheit, Besitz und Macht entspringt, aber letztlich jede Liebe zum Anderen zunichte macht, da in ihr kein Platz für die Fremdheit des Anderen ist. Wer versucht, das Rätsel der menschlichen Beziehung zu lösen und den Anderen festzuhalten, wird ihn verlieren wie Orpheus Euridike, als er sich nach ihr umdreht.

Die Liebe in „Tonka“ bleibt ein immer wieder faszinierendes Rätsel, das die Fremdheit zwischen den Liebenden bewahrt und so diese Liebe vor dem Vergessen schützt. Die Liebe ist eine Verbindung, die die Einheit ersehnt und die Trennung bewahrt.

Die wahre Liebe in „Tonka“

Von Friedrich Hebbel stammt das Zitat *„[...] jeder Satz ein Menschengesicht.“* Auf die Erzählung „Tonka“ bezogen wäre demnach jeder Satz eine Möglichkeit, um die Liebe, die in diesem Werk präsent ist, deutlich zu machen. „Tonka“ ist die Geschichte einer Liebe, die einem jungen Mann begegnet und die er nicht wahrhaben will, weil sie nicht erklärbar, nicht standesgemäß, aber geheimnisvoll ist. Erst als es zu spät ist, erkennt er seinen Irrtum und versucht rückblickend zu begründen, warum es ihm nicht möglich gewesen ist, an diese Liebe zu glauben. Die Geschichte ist somit eine Rechtfertigung seines Unglaubens und Unvermögens an die große Liebe zu glauben.

Tonkas Geschichte ist, wie oben bereits erwähnt, von Klischeevorstellungen und vielen Gegensätzen, wie beispielsweise in Bezug auf Herkunft, Bildung, Sprache, Lebensauffassung oder Moral geprägt. Tonka ist das naive, ungebildete, arme Mädchen, das aus einfachsten Verhältnissen stammt. Sie ist für ihn die Schlichtheit in Person und

> *„wie die Natur rein und unbehauen. [...] Sie war Natur, die sich zum Geist ordnet; nicht Geist werden will, aber ihn liebt und unergründlich sich ihm anschloss wie eins der vielen dem Menschen zugelaufenen Wesen.“*[43]

42 Musil (2005), 85.
43 Musil (2005), 62f.

Sie ist der passive, annehmende und abwartende Teil in der Beziehung, dessen ganzes Glück es ist, *„während er arbeitete, stumm in der Nähe zu sein."*[44] Er liebt ihre vielen kleinen Mängel und Fehler, und ihre naive Weltsicht rührt sein Herz. Dennoch kann er sie nicht verstehen, doch das Geheimnisvolle um sie zieht ihn beständig in ihren Bann. Immer wieder muss er erkennen, dass Tonka eine andere, ihm unzugängliche Sprache spricht: *„[W]eil sie die gewöhnliche Sprache nicht sprach, sondern irgend eine Sprache des Ganzen, hatte [sie] leiden müssen, dass man sie für dumm und unempfindlich hielt."*[45] Sie erscheint ihm so unerklärlich wie eine *„mitten in einem Sommertag ganz allein niederfallende Schneeflocke"*[46], und er liebt sie, *„weil er sie nicht liebte, weil sie seine Seele nicht erregte, sondern glatt wusch wie frisches Wasser."*[47]

Der junge Mann verkörpert den zielorientierten, ehrgeizigen Wissenschafter aus guter Familie, auch wenn er nicht dem obersten Stand angehört, daher aber Standesdünkel in seinen Kreisen umso sorgfältiger gepflegt werden. Er ist Tonka ein wortreicher, fürsorglicher Freund, der vor allem aber sein Leben in die Hand nimmt und auf ein höheres Ziel hinarbeitet. Das Leben mit Tonka ist für ihn einfach, weil seine Ziele nicht beeinträchtigt werden, zumindest bis zu einem bestimmten Tag, denn *„am Morgen eines einzigen Tages war alles in ein Dornengerank verwandelt worden."*[48]

Die Beziehung zwischen Tonka und dem jungen Mann – ist es Liebe? Ja, es ist Liebe, aber es steht die Einfachheit, Selbstverständlichkeit und auch Kompromisslosigkeit von Tonkas Liebe der Kompliziertheit und dem Nichtwahrhabenwollen der männlichen Liebe gegenüber. Und diese Trennung kann von den Protagonisten nicht überwunden werden, wie die Geschichte deutlich macht. Denn die Liebe ist ein Geschenk, das von außen kommt und eine Möglichkeit darstellt. *„Das Mögliche umfasst jedoch nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes."*[49]
Dennoch ist es die Wirklichkeit,

> *„welche die Möglichkeiten weckt. Trotzdem werden es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie."*[50]

44 Musil (2005), 63.
45 Musil (2005), 53.
46 Musil (2005), 57.
47 Musil (2005), 61.
48 Musil (2005), 65.
49 Musil (1987), 16.
50 Musil (1987), 17.

Wo und wie zeigt sich nun die Liebe in der Wirklichkeit von Tonkas Geschichte und wo wird ihre Möglichkeit versäumt? Zunächst zeigt sich die Liebe des Protagonisten in den Bildern, die er sich von Tonka macht, und den Beschreibungen ihres Körpers und ihres Wesens. Wenn der junge Mann an Tonka denkt, so erstehen vor ihm Bilder aus der Natur. Sie verkörpert für ihn die unbekümmerte, gelöste Stimmung eines Sommerabends, Vogelgezwitscher oder das fröhliche Singen der Bauernmädchen, wenn sie von den Feldern heimkehren. *„Das war Tonka. Die Unendlichkeit fließt manchmal in Tropfen.“*[51]

Er liebt die Einfachheit an ihr, das Offene, das Nichtgekünstelte, das Frische. Er mag ihr Gesicht, ihren Körper und ihr Wesen. Dieses versucht er, in der Rückblende, in der Erinnerung an verschiedene Erlebnisse einzufangen und zu beschreiben. Er erinnert sich daran, wie er bei einem Spaziergang versucht, die wundervolle Stimmung mit Worten auszudrücken, und zweifelt, ob sie ihn überhaupt verstehe, denn ihre Antwort, *„man müsste singen“*, verwirrt ihn zunächst. Doch schließlich erkennt er, dass Tonka eine andere Sprache spricht und Recht hat.

> *„Und sie sangen beide. Tonka sagte ihm den fremden Text vor und übersetzte ihn, dann fassten sie sich bei der Hand und sangen wie die Kinder. [...], und wenn das alles auch dumm war, war der Abend eins mit ihren Empfindungen.“*[52]

Ein anderes Erlebnis, das ihm eine liebe und unauslöschliche Erinnerung an Tonka ist, ist die Begegnung mit dem kleinen, heulenden Mädchen auf der Straße, *„das sich wie ein Wurm nach allen Seiten krümmte und prall von der Sonne beschienen war.“*[53] Er sieht nur die Hässlichkeit der Szene und sie ist für ihn ein *„ähnliches Beispiel des Lebens wie der Tod, aus dessen Umkreis sie kamen“*[54], womit er den tristen Alltag Tonkas bei der Pflege der kranken Großmutter meint. Doch Tonka hat Kinder gern und wendet sich in der erwähnten Szene scherzend und tröstend dem kleinen Mädchen zu. Mit seiner Erklärung, dass hinter diesem Anblick noch etwas anderes stecke, kann er sie nicht erreichen.

> *„Von wie vielen Seiten er auch kam, er stand zuletzt immer vor der gleichen Undurchsichtigkeit in ihrem Geiste; Tonka war nicht dumm, aber etwas schien sie zu hindern, klug zu sein, und zum erstenmal empfand er dieses weit ausgedehnte Mitleid mit ihr, das so schwer zu begründen war.“*[55]

51 Musil (2005), 46.
52 Musil (2005), 53.
53 Musil (2005), 50.
54 Musil (2005), 50
55 Musil (2005), 50.

Er hat Mitleid mit ihr? Oder liebt er vielmehr etwas an ihr, das er zwar nicht benennen kann, das ihm aber selbst ganz offensichtlich fehlt, und macht er diesen Mangel nicht wett, indem er sie liebt?

Ein weiteres Mal nervt er sie mit bohrenden Fragen zu ihrer Tätigkeit bei seiner Großmutter und möchte ihr seine eigene Sichtweise entlocken, schließlich beschämt ihn ihre einfache Antwort *„Ich musste mir doch etwas verdienen,"* und er erkennt, „*welch feiner Esel*" er ist, *„und welch steinerne Ewigkeit"* in dieser so ungewöhnlichen Antwort liegt.[56] Überhaupt bewundert er, wie sie das Wertlose, ohne es zu erkennen, mit einer edlen Natürlichkeit erahnt, und beneidet sie um die Sicherheit, *„mit der sie alles Rohe, Ungeistige und auch Unvornehme auch in Verkleidungen ablehnte."*[57]

Ihre körperlichen Besonderheiten beschreibt er wie folgt: Ihr Gesicht ist nicht wirklich schön, hat aber etwas Deutliches und Bestimmtes. Es beruhigt und freut ihn, dass ihrem Gesicht das Kleine und listig Weibliche fehlt. *„Mund, Nase, Augen standen deutlich für sich, vertrugen es auch, für sich betrachtet zu werden, ohne durch anderes zu entzücken als ihren Freimut und die über das Ganze gegossene Frische."*[58] Und er beschreibt Tonkas Körper in einem Brief an seine Mutter:

> *„Ihre Beine sind vom Boden bis zu den Knien so lang wie von den Knien nach oben, [...] Ihre Haut ist nicht fein, aber sie ist weiß und ohne Makel. [...] und unter den Armen trägt sie dunkle, zottige Haare; das sieht an dem schlanken, weißen Körper lieblich zum Schämen aus. An den Ohren hängt ihr Haar in Strähnen herab, und zuweilen glaubt sie es brennen und hoch frisieren zu müssen; dann sieht sie wie ein Dienstmädchen aus, und das ist gewiß das einzig Böse, was sie in ihrem Leben getan hat [...]."*[59]

Diese Beschreibung ist zugleich eine Provokation der Mutter, die der Verbindung der beiden von Anfang an ablehnend gegenübergestanden ist, denn *„sie wollte in dem Sohn ihr eigenes Leben verbessern"*, da sie *„nicht stolz genug gewählt"* hatte.[60]

Aber gerade in seiner Verteidigung Tonkas gegenüber den Anfeindungen und Andeutungen seiner Mutter, die symbolhaft für die Meinung seiner Gesellschaftsschicht steht, zeigt sich seine Liebe zu Tonka, die sich in Fürsorge, Sorge, Beschützenwollen und Treue äußert. Er will sie vor den Niedrigkeiten der Wirklichkeit beschützen und holt sie zunächst für die Pflege der Großmutter in sein Elternhaus. Als diese stirbt, nimmt er sich wiederum ihrer an, stellt

56 Musil (2005), 52.
57 Musil (2005), 62.
58 Musil (2005), 49.
59 Musil (2005), 75.
60 Musil (2005), 59.

sich schützend vor sie und verspricht für sie zu sorgen. Schließlich nimmt er sie mit sich in die andere Stadt und geht mit ihr eine langjährige Beziehung ein. Doch gleich zu Beginn dieser Beziehung drückt die Mutter ihr Mitleid und die Geringschätzung für ihren Sohn in einem Lächeln aus, an das sich der junge Mann später in seinen Zweifeln erinnert und das so viel zu bedeuten hat wie *„Gott, jeder Mensch weiß, dieses Geschäft [...]?!"*[61] Und als sie von Tonkas Schwangerschaft erfährt, möchte sie, dass ihr Sohn das Mädchen abfindet und sie fortschickt, dafür ist sie bereit eine größere Summe zur Verfügung zu stellen. Er lehnt ab, doch sie setzt ihm weiter zu, sodass er die Entscheidung vertagt und Tonka tatsächlich fragt, ob sie es tun würde. *„Tonka sagte: Ja. [...], aber um den Mund, der es sprach, zuckte die Verwirrung."*[62] Ihre Reaktion erscheint ihm merkwürdig zweideutig und freimütig erzählt er der Mutter, dass er möglicherweise gar nicht der Vater von Tonkas Kind sei und dass diese krank sei. Damit gibt er selbst der Mutter ein machtvolles Instrument in die Hand, um diese Beziehung zu zerstören. Und es ist ihm bewusst, dass ihm nun ein mächtiger Feind verbündet ist.[63] Diese seine merkwürdige Vorgangsweise zeigt deutlich seine Zerrissenheit: Er möchte, dass seine Mutter zu seinem Wohle eingreift, und wird dennoch in unverbrüchlicher Treue an Tonka festhalten bis zum bitteren Ende, allerdings ohne die erlösenden Worte des Glaubens zu finden, woran seine wahre Liebe schließlich zerbricht.

Die Liebe des jungen Mannes scheitert an seinem Unvermögen, an Tonka zu glauben, und, damit verbunden, an der Meinung der Gesellschaft, denn er will und kann seine Beziehung zu Tonka nicht legitimieren.

Sehr deutlich wird dies in seinen Träumen, denn Tonka erscheint in diesen, doch sieht sie hier anders aus, obgleich Tonka, wirkt sie künstlich und verklärt. Sie ist hier nicht das mitgenommene kleine Geschäftsmädchen, sondern groß wie die Liebe. In diesen Traumbildern, die die Wirklichkeit irgendwie verdoppeln, treten eine *„scheinbar ungebundene, wesenlose Zuneigung und übermenschliche Innigkeit"* auf, doch er kann nicht sagen, ob sie sich darin von Tonka lösen oder erst mit ihr verbinden wollen. In seinen Zweifeln denkt der junge Mann lange über diese *„rätselhafte Übertragungsfähigkeit und Unabhängigkeit der Liebe"* nach und fragt sich, ob sich diese nicht auch im Wachen zeigen müssten. Denn er erkennt, dass im Traum nicht die Geliebte der Ursprung der scheinbar durch sie erregten Gefühle ist, *„sondern diese werden wie ein Licht hinter sie gestellt; aber während im Traum noch ein feiner Riß besteht, an dem sich die Liebe von der Geliebten abhebt, ist er im Wachen verwachsen."* Er wähnt sich daher als Opfer

61 Musil (2005), 49.
62 Musil (2005), 70.
63 Musil (2005), 70.

eines Doppelgängerspiels und fühlt sich von irgendetwas gezwungen, *„einen Menschen für herrlich zu halten, der es nimmer ist."* Damit versetzt er der Liebe den Todesstoß, denn er *„brachte es nicht über sich, das Licht hinter Tonka zu stellen.*"[64]

Dieses Unvermögen, Tonka lieben zu können, hängt mit ihrer und seiner Stellung in der Gesellschaft zusammen und, wiederum davon abhängig, mit seinen Zweifeln an Tonkas Treue. Denn Tonka erscheint in diesen Träumen als eine andere, als eine, die eher in seine Kreise passt. Und er durchforstet seine Erinnerungen und findet nur Zweideutigkeiten:

> *„Die einfache Art zum Beispiel, wie sie ihm zugelaufen war, konnte Gleichgültigkeit sein oder Sicherheit des Herzens. Wie sie ihm diente, war Trägheit oder Seligkeit. War sie anhänglich wie ein Hund, so mochte sie auch jedem Herrn folgen wie ein Hund!"*[65]

Und er erkennt klar, dass man *„dem Ganzen trauen oder misstrauen, es lieben oder für Trug halten"* muss, denn *„es hing fast nur von ihm ab, was sie war."*[66] Da er weder das eine noch das andere kann, bleibt er treu und sie beschützend bis zum Schluss bei ihr.

Obgleich die Treue in der Geschichte eine zentrale Rolle spielt, kommt der Sexualität eine merkwürdige Nebenrolle zu. Das Thema überschäumender, körperlicher Gefühle wird beinahe ausgeklammert.

> *„Seine Beziehung zu ihr war damals in einer merkwürdigen Spannung gleich weit von Verliebtheit wie Leichtfertigkeit. Eigentlich waren sie schon in der Heimat auffallend lang ohne Verführung miteinander ausgekommen."*[67]

So beschreibt der junge Mann selbst seine körperliche Beziehung zu Tonka. Später mietet er dann, *„aber nur weil es dazu gehört"*[68], ein Zimmer und da küssen sich Tonka und er auch zum ersten Mal. Und sie beschließen, sich ganz anzugehören. Es ist ihm bewusst, dass der Vorschlag von ihm gekommen ist und Tonka schweigend zugehört hat, als er ihr verdeutlicht hat, *„dass es so werde kommen müssen, weil dann erst zwei Mensch sich wirklich einander öffnen."*[69] Tonka stimmt diesem Geschäft zu, doch sie bittet immer wieder um Aufschub, bis er schließlich beleidigt reagiert und sie einen Tag festsetzen. Ihre erste Liebesnacht ist demnach mehr Pflichterfüllung, denn Freude, obwohl er behutsam und sanft mit ihr umgeht. *„Alle Freude war meilenfern; er scheute sich eher, das Frische*

64 vgl. Musil (2005), 79.
65 Musil (2005), 74.
66 Musil (2005), 75.
67 Musil (2005), 63.
68 Musil (2005), 63.
69 Musil (2005), 63.

anzutasten, das ihm jeden Abend, wenn sie sich sahen, wie ein kühler Wind entgegenwehte.‘[70]

Die Situation ist für sie aber auch für ihn neu und beunruhigend.

> *„Er erinnerte sich dann nur noch, dass er im Vorbeigehen empfand, das Vertrauteste sei auf dem Sessel geblieben, mit den Kleider, die er so gut kannte; als er daran vorbeikam, stieg der liebe, frische Geruch daraus auf, den er immer als das erste empfunden hatte, wenn sie sich sahen; im Bett erwartete ihn das Unbekannte und Fremde.‘*[71]

Und rückblickend stellt er fest, dass er wohl kaum begriffen hat,

> *„wie zauberhaft, wie kindlich tapfer sie sich in ihn stahl, welche einfache List sie sich ausgedacht hatte, um auch alles zu besitzen, was sie an ihm bewunderte: man braucht bloß ganz ihm zu gehören und dann gehört man dazu.‘*[72]

Auch in dieser Textstelle wird deutlich, dass er Tonka in seinen Zweifeln eine Berechenbarkeit unterstellt, später kann er sich selbst nicht mehr erklären, wie das geschehen war.

Mit seinen Spekulationen zu Tonkas Schwangerschaft, insbesondere seiner Vermutung, ihre Empfängnis falle in die Zeit seiner Abwesenheit, zweifelt er auch an den Ereignissen in dieser ersten Liebesnacht und stellt ihre Jungfräulichkeit in Frage. Obwohl er weiß, dass Tonka noch Jungfrau gewesen ist, als er sie kennen gelernt hat, zweifelt er jetzt an ihrer Unberührtheit, da es ja auch Brautnächte gebe, wo man auf Grund physiologischer Zweideutigkeiten nicht ganz sicher sein könne, und sucht sich in diesem Zusammenhang eine höhere Macht als Zeugen für die Rechtfertigung seines Unglaubens, wenn er sagt: *„auch der Himmel war gegen Tonka.‘*[73]

Die Hingabe Tonkas in ihrer ersten gemeinsamen Nacht, zu der er sie geradezu drängen muss, interpretiert er daher folgerichtig als Unterjochung durch den Herrn. *„Schenkte sich Tonka? Er hatte ihr keine Liebe versprochen; warum empörte sie sich nicht gegen einen Zustand, der höchste Hoffnungen ausschloß?‘*[74], fragt er sich und weiter, ob sie wohl jedem so folgen würde, wenn er nur genug Macht ausübe.

Die Frage der Jungfräulichkeit taucht aber noch einmal an anderer Stelle in der Geschichte auf. Nachdem er unzählige Ärzte aufgesucht hat, um Klarheit über den Zeitpunkt der Empfängnis zu bekommen, stellt er verzweifelt fest: *„[E]r hätte ebenso gut fragen können: ist eine jungfräuliche Zeugung möglich?‘*[75]

70 Musil (2005), 64.
71 Musil (2005), 65.
72 Musil (2005), 65.
73 Musil (2005), 50.
74 Musil (2005), 64.
75 Musil (2005), 67.

Eine große Liebe und eine verzweifelte Hoffnung verbergen sich hinter dieser Frage und kein Gesetz hätte sie ausschließen können, *„bloß sie war noch nie da. Und doch wäre er ein unverbesserlicher Hahnrei, wollte er sich das einbilden!“*[76]

Der Protagonist ist ein Wirklichkeitsmensch, er ist Ingenieur, seine Welt ist berechenbar, er ist mit der Situation und den gesellschaftlichen Anforderungen überfordert und sucht verzweifelt nach einer Lösung. Er möchte einen unumstößlichen Beweis und das Mögliche ausschließen, um eine Entscheidung treffen zu können. Bisher hat Tonka ihn nie belastet, die Schwangerschaft ändert alles, sie fordert Legitimität. Bis zu diesem Zeitpunkt hat Tonka sein Fortkommen unterstützt, nicht verhindert. Sie hat ihn nicht abgelenkt oder aufgewühlt, sondern ihn vor der Lebensrealität geschützt, und dafür liebt er sie.

Nun ist alles anders, er grübelt über Liebe und Treue nach und versucht Zeit zu gewinnen, Zeit, die Tonka nicht hat.

Seine Unfähigkeit, *„das Licht hinter Tonka zu stellen“*[77], und seine Standesdünkel haben diese Liebe zerstört, dennoch rührt sein Versuch, die unbefleckte Empfängnis in Betracht zu ziehen, um Tonka zu retten.

Tonkas Liebe ist einfach und geradlinig und doch bleibt sie für den jungen Mann ein Geheimnis bis zum Schluss.

Sie ist ein einfaches Mädchen und nimmt sein Interesse überrascht, froh und doch selbstverständlich hin, denn er hat sie gewählt. Dennoch ist es ihr zunächst nicht bewusst, was er meint, wenn er davon spricht, dass sie sich an ihn gewöhnen müsse und *„wusste daher nicht aus noch ein und fand bei der Jungfrau Maria keine andere Antwort, als dass sie ihren Arm inniger in seinen schob, wenn sie sich auch furchtbar dafür schämte.“*[78]

Im Laufe der Geschichte erträgt ihre Liebe alles, gibt, dient und folgt ihm geduldig und stumm, doch in den beiden Textstellen nach dem Tod seiner Großmutter und in ihrer ersten Liebesnacht wird deutlich, dass sie keineswegs dumm ist und weiß, worauf sie sich einlässt, und dass sie größere Hoffnungen an die Liebe hat, als er es wahrnimmt.

Nach seiner Eröffnung nach dem Tod seiner Großmutter, nun für sie sorgen zu wollen, ist sie zunächst sehr verlegen und verwirrt. *„Sie war sehr rot geworden, konnte ihre Gedanken nicht ordnen, schaute oft mit einem Stück in der Hand lange vor sich hin und fühlte: das war jetzt die Liebe.“*[79] Als dem jungen Mann klar wird, welche Verantwortung er mit seinem Versprechen übernommen hat,

76 Musil (2005), 67.
77 Musil (2005), 79.
78 Musil (2005), 54.
79 Musil (2005), 58.

spricht er nochmals mit ihr und steckt seine Grenzen ab. Erst als er das Zucken in Tonkas Augen bemerkt, bedauert er seine Reden *„gegen den Taubenschlag des Idylls“*. Verzweifelt fleht er um ihr Verständnis und Tonka versteht, erhofft hat sie allerdings etwas anderes.

Auch ihre Erwartungen an die erste Liebesnacht werden bereits durch die Art und Weise enttäuscht, wie ihr Geliebter an diese herangeht, daher schiebt sie sie so lange hinaus, bis sie sich nicht mehr weigern kann, ohne ihn zumindest zu verärgern, wenn nicht gar zu verlieren. Nun kann sie nicht mehr zurück und liefert sich ihm aus, denn *„Tonka lag im Bett mit geschlossenen Augen und zur Mauer gewandtem Kopf, endlos lang, in fürchterlich einsamer Angst. Als sie ihn endlich neben sich fühlte, waren ihre Augen warm von Tränen.“*[80] Sie fürchtet das Unbekannte und weiß, dass sie die einzige Chance auf ein ehrbares Leben mit ihrer Einwilligung aufgegeben hat. Doch andererseits beschützt er sie vor einem elenden Leben bei ihrer Tante und vor seiner eigenen Familie, besonders seiner Mutter, und dafür liebt sie ihn.

Seine Weigerung, ihrer Beziehung Legitimität zu verleihen, und der Zweifel an seiner Vaterschaft erschüttern sie, daher schweigt sie und entzieht sich so seinen männlichen Besitzansprüchen, denn die Worte, die sie sagt, können ihn nicht erreichen. Das Schweigen ist Macht, das einzige Mittel, das sie besitzt, um ihr Wesen zu retten, das er an ihrem Krankenbett sitzend doch noch für einen Augenblick erkennt: *„Eine mitten an einem Sommertag allein niederfallende Schneeflocke war sie.“*[81] Aber im nächsten Moment verwirft er diesen Gedanken wieder und hofft: *„[V]ielleicht war sie auch nur einfach ein gutes Mädchen.“*[82]

Ein anderer Aspekt der Liebe von Tonka und dem jungen Mann ist die Zeit. Einerseits ist die Zeit etwas Berechenbares und Unbarmherziges, was im Zusammenhang mit dem Zeitpunkt der Empfängnis deutlich wird, andererseits schreitet sie dem jungen Mann zu schnell voran. *„So hatte sich die Zeit verloren“* [83], und er will sie aufhalten, da mit dem nahenden Ende der Schwangerschaft seine Entscheidung ansteht und er handeln muss. Und auch bei der Erkenntnis, dass es sich tatsächlich um große Gefühle *„wie einer großen Geliebten“*[84] gegenüber handelt, spielt die Zeit eine Rolle.

Die Liebe ist da, aber sie ist nicht zeitgleich mit ihrer Erkenntnis. Die Zeitpunkte von Erkenntnis und Wirklichkeit der Liebe sind gegeneinander

80 Musil (2005), 65.
81 Musil (2005), 84.
82 Musil (2005), 84.
83 Musil (2005), 82.
84 Musil (2005), 84.

verschoben. Tonka stirbt mit und an ihrer Liebe, ebenso wie er mit seiner Liebe weiterlebt, die ihn nicht mehr verlassen wird. Er hat am Schluss die Wahrheit erkannt, auch wenn es Tonka nicht mehr hilft. *„Aber ihm half es. Wenn auch das menschliche Leben zu schnell fließt, als dass man jede seiner Stimmen recht hören und die Antwort auf sie finden könnte.“*[85]

Tonka bleibt für den jungen Mann ein Rätsel, *„eine mitten an einem Sommertag allein niederfallende Schneeflocke“*, und vielleicht ist dieses Bild die schönste Liebeserklärung an Tonka und zugleich Ausdruck einer Sehnsucht, wenn es gilt, *„sich im Traum des Lebens zu vergessen.“*[86]

Und da das Schweigen eine so zentrale Stellung in Musils Novelle einnimmt, soll ein Zitat aus Musils *Mann ohne Eigenschaften* meine Ausführungen zur Liebe abschließen und für sich selbst sprechen: *„Das Wort vermag Großes, aber es gibt Größeres! Die wahre Wahrheit zwischen zwei Menschen kann nicht ausgesprochen werden. Sobald wir sprechen, schließen sich Türen.“*[87]

Literatur

Bortenschlager, Wilhelm (1998): *Deutsche Literaturgeschichte 2*. Von 1945 bis 1983. Wien.

Corino, Karl (2003): *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg.

Fanta, Walter/Huszai, Villö: *Ekel am Erzählen*. Rezension, www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/musiltonka/ – 12k, 5.1.2007.

Frisé, Adolf (2006) „Nachwort“, in: Musil, Robert: *Drei Frauen*. Reinbek bei Hamburg, 87–99.

Hebbel, Christian Friedrich (2008): online unter: www.hebbel.at, (Zugriff am 20.8.2008).

Heine, Heinrich (2005): *Sämtliche Gedichte*. Frankfurt am Main.

Henninger, Peter (1976): „Schreiben und Sprechen. Robert Musils Verhältnis zur Erzählform am Beispiel von *Drei Frauen* und *Die Amsel*“, in: Modern Austrian Literature, Jg. 9, Heft 3/4, 57–99.

Hofmannsthal, Hugo von (1961): „Andreas oder Die Vereinigten“, in: *Erzählungen und Aufsätze. Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Band 2, Frankfurt, 69–174.

Honold, Helga (1984): „Drei Frauen“, in: *Kindlers Literaturlexikon*. Bd. II, Zürich, Sp. 2862–2864.

Husai, Villö (2002): *Ekel am Erzählen, Metafiktionalität im Werk Robert Musils, gewonnen am Kriminalfall Tonka*. München.

85 Musil (2005), 86.
86 Tolstoi (1985), 13.
87 Musil (1987), 503.

Kafka, Franz (2008): „Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg (Aphorismus 79)“, online unter: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1348&kapitel=3&cHash=663344485a2#gb_found, (Zugriff am 20.6.2008).

Köllerer, Christian: *Robert Musil – Corinos penible Rekonstruktion eines Schriftstellerlebens*. www.koellerer.de/corino.html, 15.6.2008.

Laotse, Tao te king (2006): *Das Buch vom Sinn und Leben*, München.

Mach, Ernst (1991): *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Neudruck der 9. Auflage von Jena 1922, Darmstadt.

Michelangelo (1999): *Gedichte*, Hg. von Engelhard, Michael. Frankfurt am Main.

Montaigne, Michael de (2007): *Von der Freundschaft*. München.

Musil, Robert (1987): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. I und II, Reinbek bei Hamburg.

Musil, Robert (2005): „Tonka“, in: *Drei Frauen*. Reinbek bei Hamburg, S. 46–86.

Musil, Robert (2005): „Skizzen zu einer Autobiographie“, in: *Drei Frauen*. Reinbek bei Hamburg, S. 100–115.

Musil, Robert (2005a): „Theoretisches zu dem Leben eines Dichters“, in: *Drei Frauen*, Reinbek bei Hamburg, S. 116–124.

Musil, Robert (1978): „Skizze der Erkenntnis des Dichters“, in: Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Bd. 8, Reinbek bei Hamburg, S. 1025–1032.

Nietzsche, Friedrich (1996): *Der Wille zur Macht*. Stuttgart.

Novalis (2001): *Über die Liebe*. Frankfurt am Main.

Papst Benedikt XVI.: *Enzyklika, Deus Caritas Est*, www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents, 7.6.2006.

Platon (1991): *Sämtliche Werke*. Griechisch und deutsch. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher u. a., Bd. I, IV und VI, Frankfurt am Main.

Pfohlmann, Oliver: *Überdosen an Bedeutung und Doppeldeutung*. Rezension, www.literaturkritik.de/public/rezension.php, 5.1.2007.

Rauch, Marja (2000): *Vereinigungen*. Würzburg.

Röttger, Brigitte (1973): *Erzählexperimente*. Studien zu Robert Musils *Drei Frauen* und *Vereinigungen*. Bonn.

Siegel, Martin (1997): *Identitätskrise als Beziehungskonflikt. Robert Musils Erzählungen vor dem Problem gefährdeter Intersubjektivität. Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur*. Hg. von Pierre Béhar, Ingeborg Fiala-Fürst und Marie-Louise Roth, Bd. 10, St. Ingbert.

Stanzel, Franz K. (1989): *Theorie des Erzählens*. Göttingen.

Tolstoi, Leo (1985): *Anna Karenina*. Zürich.

Liebe und Geschlechterkampf – *Penthesilea* von Heinrich v. Kleist

Thomas Pröll

Der Geschlechterkampf in Kleists „Penthesilea"

Vorbemerkungen

Der Ausgangspunkt von Kleists Trauerspiel ist der Kampf zwischen der Amazonenkönigin Penthesilea und dem Sohn der Thetis, Achilles. Jener Kampf wird im Folgenden in den Vordergrund rücken. Damit ist bereits die erste und auch entscheidende These formuliert und aufgestellt, nämlich jene, welche besagt, dass sich das Zusammenleben zwischen den Geschlechtern – jenseits sehnsüchtiger Romantik – allzu oft als ein von Kämpfen bestimmtes gestaltet. Zur Veranschaulichung dieses scheinbar so unausweichlichen Fatums zwischengeschlechtlicher Existenz hat Kleist stellvertretend ein Schlachtfeld vor Troja gewählt, jenen übergroßen Ort der abendländischen Literatur und Geistesgeschichte. Entfaltung einer Geschichte und Darstellung des darin enthaltenen Geschlechterkampfes, Erzählweise und erfahrbare Realität, gehen hier nahtlos ineinander über. Der Begriff des Schlachtfeldes markiert auch den emotionalen Ort, an welchem sich die impulsiven Vertreter der Geschlechter begegnen, sich in Liebe zueinander erhitzen und den Zwillingsbruder der Liebe, den Hass, heraufbeschwören, welcher – fernab jeglicher kultureller Zügelung – die Situation zusätzlich affektiert, um letzten Endes das ganze „Trauerspiel" zu ersticken und die Beteiligten in den Tod zu führen. Dies gilt selbst dann noch, wenn nicht vordergründig der physische Tod gemeint sein muss. Die zahlreichen Formen des Kampfes, die Vielfältigkeit der Gefühle, die Erfahrungen respektive Empfindungen der Demütigung, des Leids, der Rache oder der zurückbleibenden Leere, erlauben und erfordern es, diese zwischengeschlechtlichen Begegnungen mit dem Begriff des Todes in Zusammenhang zu bringen. Jener Weg, der in den Abgrund des Todes führen muss, wird manifest und als unweigerliche Konsequenz dargestellt. Die Kleist'schen Schilde-

rungen reichen also gerade über jene Grenze emotionaler Intensität hinaus, welche – einmal überschritten – es den Handelnden am Ende nicht mehr gestattet, eine Umkehr vorzunehmen, um den zerstörerischen Kräften noch zu entgehen.

Umkehrung des bestimmenden Ordnungsprinzips

Das Königreich der Amazonen, das Sinnbild für Frauenherrschaft, wird in der Erzählung als eine Gesellschaft vorgestellt, in welcher ehedem patriarchale Zustände geherrscht haben, die aber durch die Vernichtung des männlichen Anteils – hervorgerufen durch feindliche Mächte von außen – von matriarchalen Verhältnissen abgelöst worden sind. Die Auslöschung des biologisch männlichen Anteils in Kleists Trauerspiel kann auch gerade – bei dem Versuch einer symbolischen Übertragung des Dargestellten auf reale Zusammenhänge – als eine Deutung für den Rückzug des Mannes aus der uns bekannten patriarchalen Ordnung interpretiert und für zeitgeistige Fragen nach den Geschlechterverhältnissen adaptiert werden. Gerade in westlich-liberalen Gesellschaften findet man derzeit ähnliche Tendenzen, verbunden mit dem Versuch der Aufhebung gewohnheitsmäßiger Männerherrschaft. Es bilden sich, wenn auch vielerorts schleichend, Strukturen heraus, deren – bei genauerem Hinsehen – signifikante Merkmale sich durch eine Veränderung des traditionellen Ordnungsprinzips auszeichnen. Man könnte dabei geneigt sein, sich an Friedrich Nietzsches Bemerkung zu erinnern, dass, wo es am Manne fehlt, sich dort die Frau zu vermännlichen beginnt. *„Des Mannes ist hier wenig: darum vermännlichen sich ihre Weiber. Denn nur wer Mannes genug ist, wird im Weib das Weib – erlösen“.*[1]

Dieser Satz Friedrich Nietzsches beschreibt im Grunde genau den erwähnten Vorgang beim Zustandekommen der Amazonenherrschaft. Diese kann in weiterer Folge als Symbol für einen radikalen Typus von Feminismus gewertet werden, welcher in seiner modernen Ausprägung den manchmal verdeckten, meist aber offen zutage tretenden Willen zu einer Wendung der oben angesprochenen patriarchalen Ordnung repräsentiert. Dabei vollzieht sich eine konkrete Rollenumkehr, die sich dadurch manifestiert, dass Frauen die Verhaltensmuster der Männer, vor allem deren sogenannte „machistische Muster“, übernehmen. Dieser Typus Frau will sich gegenüber Männern in jeder Richtung und auf allen Ebenen behaupten und durchsetzen. Der Kampf wird zwar auf männlich be- und gegründetem Terrain ausgefochten, aber nun mit dem unumwunden deklarierten Ziel der Oberherrschaft und des Sieges der Frauen auf genau diesem Terrain der Konkurrenz. Das heißt, dass gerade auf

1 Nietzsche (2002), 175.

jenen Feldern, die sich Männer für ihren Wettbewerb geschaffen haben, sich dieser Typus Frau anschickt, ebenfalls zu konkurrieren, Anerkennung zu erlangen und – wenn möglich – über die begehrte Bestätigung hinaus den bisher siegreichen Männern am Ende den Rang auch noch abzulaufen. Sigmund Freud ordnet diesen Wunsch der Frau nach Vermännlichung dem Bereich des Penisneids, in weiterer Folge dem Kastrationskomplex zu.[2]

Frauen vermännlichen sich also, indem sie weiblicher Eigenschaften verlustig gehen, zu denen auch eine nicht zu unterschätzende subtile Frauenmacht, weibliche Gefühle und ethische Haltungen zählen. Die Amazone zieht aus, um sich den gewünschten Paarungspartner zu holen, der unter den Männern zu den siegreichsten gehört. Dabei hat sie sich an das Verbot der freien Objektwahl zu halten und den Mann nach vollzogenem Akt wieder von sich zu weisen. Wem würde man aber im Normalfall ein solches Verhalten zuschreiben? Die Antwort scheint nicht schwer zu fallen. Man wird wohl annehmen, es handle sich dabei um den klassischen Typus des männlichen „Aufreißers“, der, wenn das erwählte Objekt einmal erobert ist, es nach vollzogenem Sexualakt aufgibt, wegschickt, jedenfalls fallen lässt. Kein intensiv-tiefes Gefühl der Verbundenheit und Zuneigung wird man in solchen Fällen antreffen, sondern lediglich ein kurzes Aufflammen von Entzücken. Empfundene Überlegenheit und Befriedigung über das Beherrschen eines anderen spielen dabei die entscheidende Rolle. Es handelt sich jedenfalls um eine Art emotionalen Tiefststand in der Beziehung zwischen den Geschlechtern.

Gesetz, Durchsetzung und Herrschaft

Es gibt im Amazonenstaat Kleists naturgemäß keine für die Frau sozial auferlegte Unterdrückung ihrer aggressiven Strebungen gegenüber einem Mann. Dadurch wird der in einer patriarchalen Gesellschaft erwartete Vorgang einer Wendung der destruktiven Tendenzen nach innen nicht wie gewöhnlich – durch kulturellen Druck – vollzogen. Dies führt in weiterer Folge nicht zur Ausbildung starker masochistischer Strebungen, sondern umgekehrt zu sadistischen Tendenzen. Die Annäherung an ein Objekt mit dem Ziel seiner Unterwerfung hat immer eine sadistische Komponente.[3] Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach der eventuellen Notwendigkeit von – zumindest temporärer – Gefügigkeit der Frau gegenüber dem Mann (im Sinne Freuds) hinsichtlich der Annäherung der Geschlechter.[4]

2 Vgl. Freud (1993), 175.
3 Siehe Freud (1977).
4 Siehe Lorenz (1963).

Freud geht in seiner Schrift „Die Weiblichkeit" grundsätzlich davon aus, dass das bevorzugte passive Verhalten des Weibes sich aus passiven Zielstrebungen der Sexualfunktion herleiten lässt.

> *„Eine besonders konstante Beziehung zwischen Weiblichkeit und Triebleben wollen wir nicht übersehen. Die dem Weib konstitutionell vorgeschriebene und sozial auferlegte Unterdrückung seiner Aggression begünstigt die Ausbildung starker masochistischer Regungen, denen es ja gelingt, die nach innen gewendeten destruktiven Tendenzen erotisch zu binden."*[5]

Diese Erkenntnis gilt aber – im Falle der Kleist'schen Penthesilea – allem Anschein nach nicht. Die angeführten passiven Regungen und Zielstrebungen finden sich bei den Amazonen gerade nicht. Mit der Eliminierung des biologisch männlichen Anteils in ihrer Gesellschaft geht die vollständige Übernahme eines vorab männlich determinierten Aggressionsverhaltens einher. Momente der Passivität treten – zumindest gegenüber dem männlichen Geschlecht – fast zur Gänze in den Hintergrund. Innerhalb der Frauengesellschaft hingegen kommt es notwendigerweise zu devotem Verhalten und Unterwerfungsgesten.

Bei einer angemessenen Hereinnahme psychoanalytischer Deutungen derartiger Verhaltensweisen, drängen sich Freuds Überlegungen hinsichtlich des Penisneids der Frau auf.

> *„Hinter diesem Penisneid kommt nun die feindselige Erbitterung des Weibes gegen den Mann zum Vorschein, die in den Beziehungen der Geschlechter niemals ganz zu verkennen ist, und von der in den Bestrebungen und literarischen Produktionen der „Emanzipierten" die deutlichsten Anzeichen vorliegen."*[6]

Im Falle der Amazonen scheinen die Freudschen Ausführungen zum Penisneid und dessen Kompensation gerade nicht als obsolet, wir müssen sie nur für eine treffende Auslegung entsprechend umwenden.[7] Der Wunsch des Mädchens, einen Penis zu erhalten, wird dabei zu keiner Zeit aufgegeben. Hingegen wird der Wunsch – wie es Freud schildert – teils ersetzt durch den Wunsch nach einem Kind. Vor allem aber und dies ist bei der Kleist'schen Penthesilea von besonderer Relevanz, wird durch die Quasi-Eroberung des Penis infolge der Gefangennahme der griechischen Krieger diese Wunscherfüllung von den Amazonen aktiv durchgesetzt. Damit wird auch die passive Position der Frau, vom Mann ein Kind zu erhalten, aufgehoben, womit die erläuterte Umwendung von der Passivität zur Aktivität eindrucksvoll unter

5 Freud (1998), 113.
6 Freud (1993), 176.
7 Vgl. Freud (1998), 123.

Beweis gestellt wird. Der Mann-Krieger wird erobert und zum Sexualakt im Rahmen einer feierlich-ritualisierten Festlichkeit genötigt.

Fernab des narzisstischen Eskapismus der beiden Hauptakteure im Kleist'schen Trauerspiel bleibt der eigentliche Antrieb für den Amazonenfeldzug mit dem Ziel der Selbsterhaltung verbunden. Nur allzu deutlich wird der libidinöse Charakter der kriegerischen Handlungen der Amazonen erkennbar. Das gewünschte Ergebnis ist das Kind. Dies tritt in der Abschlusszeremonie des Vereinigungsfestes offensichtlich hervor. Der Kampf als Mittel dazu spiegelt nicht nur die Übernahme männlicher Verhaltensweisen durch einen Frauentypus, dessen Sinnbild die Amazone ist, sondern verdeutlicht in einem allgemeineren Sinn das erkenntnistheoretisch bedeutsame Zusammentreffen von Todestrieb und Sexualtrieb. Die Destruktion respektive Aggression, manifest geworden durch den Kampf, ist der Arterhaltung gerade nichts Äußerliches. Hier wird die Polarität von Liebe/Sinnlichkeit und Hass/Aggression in den dem Leben entsprechenden, legierten Formen klar ersichtlich. Die Aggression tritt dabei in den Dienst der Sexualfunktion.[8]

Die Durchsetzung des biologischen Zieles der Fortpflanzung – herkömmlicherweise den männlichen Aggressionsstrebungen anvertraut – wird den Männern entzogen und stattdessen den Amazonenfrauen zugesprochen, respektive überantwortet. Eine entscheidende und vermeintlich auch natürliche Zuschreibung erfährt hier eine radikale, eventuell auch zwanghaft-künstliche Umkehrung, welche letzten Endes für die Protagonisten im Kleist' schen Trauerspiel ins Verderben führen muss.

Narzisstische Objektwahl

Der Umstand aber, dass sich die Amazonen nur Kriegern – und auch hier möglichst den tapfersten – unterwerfen und zu ihren Geschlechtspartnern auserwählen, ist ein bedeutender Hinweis auf eine sehr häufige weibliche Objektwahl. Wiederum soll hier zur klareren Einsicht auf die Deutung Sigmund Freuds verwiesen werden, dass die Objektwahl der Frau häufig nach dem narzisstischen Mann-Ideal erfolgt, das die Frau für sich selbst zu beanspruchen wünscht.[9] Penthesilea, der Typus der Amazonenfrau im Allgemeinen, will nicht passiv lieben und geliebt werden, wie es der klassischen Rolle der Frau zukommt, sondern im Gegenteil wie ein männlicher Eroberer lieben und dafür geliebt werden. Daher verwundert auch die Überraschung respektive Enttäuschung der Amazonenjungfrauen wenig, als diese erkennen, dass ihre Beute nur mit größtem Missfallen und Widerwillen auf das zu erwartende Vereini-

8 Vgl. Freud (1998), 239-242.
9 Vgl. Freud (1998), 130.

gungsfest, das Rosenfest, blickt. Die immense und für den weiteren Verlauf der Fortpflanzung bedeutende Erniedrigung, die den griechischen Männern infolge ihrer Gefangennahme durch die Amazonenjungfrauen widerfährt, wird bei Kleist nur allzu klar erkennbar. Liebe im umfassenden Sinne ist nicht möglich. Libidinösen Bestrebungen der griechischen Männer wird so gänzlich der Weg versperrt. Emotionale Zuneigung, eine unproblematischere Bezogenheit zwischen einem Mann und einer Frau, ist im Falle des akuten Geschlechterkampfes von jeher ausgeschlossen. Nur ein masochistischer Mann könnte in dieser Situation Befriedigung erlangen, nicht im Mindesten aber ein mit aggressiv-sadistischen Strebungen behafteter Krieger klassisch-griechischer Prägung.

Ähnlich dem männlichen Modus, überwältigt das Feuer der Begierde die Amazonenkönigin, sobald sie den Peliden erblickt und ihn als Heros und den Besten instinktiv herausfiltert. Die aufkommende Intensität der leidenschaftlichen Gefühle entspricht der dramatischen Situation des Zusammentreffens zweier gänzlich selbstverliebter Persönlichkeiten, die sich im jeweils anderen spiegeln. Entsprechend der geschilderten Ereignisse muss man konsequenterweise auch von einem „Befallenwerden von Leidenschaft", analog einer Krankheit, sprechen. Wie bei jener das geschwächte Immunsystem ist der narzisstische Charakter der beiden Hauptakteure das Einfallstor für die unbändigen leidenschaftlichen Regungen. Kein Moment der Zärtlichkeit – lediglich entlegierte Sinnlichkeit – kann bei einem solchen Annäherungsverhalten Platz finden, sehr wohl aber der impulsive Drang nach Eroberung und das begierige Verlangen nach Unterwerfung des Wahlobjektes ...

> *„Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft: Und Glut ihr plötzlich, bis zum Halse hinab, das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr die Welt in heller Flammenlohe auf."*[10]

Von diesem Moment der ersten Begegnung an ist die Idee der Unterwerfung des individuell gewählten Zielobjektes der zentrale Antrieb bei den Entscheidungen und Handlungen Penthesileas. In zunehmender Raserei wird diesem einnehmenden Verlangen alles andere untergeordnet. Bar jeder Einsicht in die Rolle und die damit verbundenen Aufgaben als Königin eines von ihren Führungsqualitäten abhängigen Volkes beginnt Penthesilea dem Peliden kriegerisch nachzustellen. Zu diesem Zwangsmoment gesellt sich alsbald auch die Wut, der Zorn und der Hass wegen der ersten erfolglosen Versuche, Achill zu besiegen. Der Widerstand, der Penthesilea von Achill entgegengebracht wird, steigert ihre Raserei. Die Unterwerfung scheint an der Qualität des widerständigen Objektes zu scheitern.

10 Kleist (2001), 7.

Die genannte Form der Objektwahl manifestiert sich in der Polarität dem Zwillingspaar von Liebe und Hass. Zwar haben wir es hier vermeintlich nicht mit der klassischen Form der Sehnsucht nach einem Geliebtwerden zu tun, also dem Aussenden der eigenen Libido für den Erhalt und die Umwandlung der Libido von Seiten des Objektes, da durch den Akt der Unterwerfung des Objektes gerade der Versuch unternommen wird, dieser Abhängigkeit zu entgehen; und doch darf diese Sehnsucht verdeckt angenommen werden, um das Geschehen auch einigermaßen deuten zu können. Diese intensive Sehnsucht wird, wie sich bei genauerem Hinsehen und dabei einer stringenten Interpretation folgend herausstellt, von der Raserei lediglich überdeckt. Das Bedürfnis vom anderen geliebt und akzeptiert zu werden, bildet gleichsam die Kehrseite des Herrschaftswillens. Da diese tiefverborgene Sehnsucht von den Protagonisten aber nicht gesehen wird, ein Erkennen durch ihre jeweilige Verstrickung in eine „Kultur des Sieges und der Herrschaft" verhindert wird und es zu keiner Epiphanie der Liebe und Zärtlichkeit kommt, nimmt ihre Bezogenheit jenes und bekannte drastische Ende. Die offensichtliche Ausweglosigkeit wird dann auch konsequenterweise zum Antrieb für die finale Destruktion.

Obwohl der Sexualtrieb sich respektive gegen ein Äußeres, ein Objekt richtet, bestätigt der unbändige Wunsch nach Besitz und Herrschaft die Dominanz des Narzissmus. Dieser wird zum Ausdruck einer Pathologie der Ausschließlichkeit. Nur das Objekt und kein anderes komme Penthesilea – über den Akt der Unterwerfung – zu.

Penthesilea entfernt sich damit zusehends vom primären Anlass des Einfalls ins trojanische Kleinasien, nämlich der Erhaltung des Frauenvolkes mittels Fortpflanzung und verfällt stattdessen der Fixierung an das eine, überschätzte Objekt. Ihr Handeln und Empfinden sind so als ein Ergebnis narzisstischer Projektion auf das Objekt zu werten.[11] Es tobt ein Kampf zwischen narzisstischem Ich und libidinöser Objektbesetzung. Der mitunter gefährlichen Aussendung der Libido an ein Objekt soll vorgebeugt und ihm an deren Stelle mit Hass begegnet werden, welcher sich erst durch den Sieg über das Objekt im (Geschlechter-)Kampf vorübergehend aufzulösen beginnt.[12] Durch die zur Anwendung gebrachte Methode des Kampfes mit dem Ziel einer Herrschaftsposition gegenüber dem Objekt soll dem riskanten und zerbrechlichen Zustande der libidinösen Objektbesetzung beigekommen werden. Dabei handelt es sich auch um den Wunsch nach Kontrolle und Berechenbarkeit,

11 Siehe Freud (1998).
12 Siehe Lorenz (1963).

auch wenn diese Elemente durch den Zustand zunehmender Raserei verdeckt werden.

Dasselbe gilt aber auch für Achill. Sein Verhalten ist gleichsam eine *conditio sine qua non* für den hier zur Darstellung gebrachten Geschlechterkampf. Ein narzisstisches Ich begegnet dabei einem anderen. Beide fühlen sich deshalb unbewusst so stark voneinander angezogen. Der reziproke Wunsch der Unterwerfung des anderen verbindet sie in der von Kleist so drastisch geschilderten Art und Weise. Odysseus bemerkt hierbei entsetzt: *„(...) er weicht, so schwört er, eher von dieser Amazone Ferse nicht, bis er bei ihren seidnen Haaren sie von dem gefleckten Tigerpferd gerissen."*[13] Beseelt und besessen von dem Wunsch den anderen zu besitzen, befinden sich Penthesilea und Achilles in einem Zustand der Vernunftlosigkeit. Jeder rationalen Intervention von Dritten – also eines vermittelnden Äußeren – verschließen sich beide beinahe zur Gänze. Den Verpflichtungen alter, vorher bestehender Banden und Gesetze fühlen sie sich enthoben. Das versuchte Eingreifen von Personen, welche vormals mit Sympathie, mehr noch mit Liebe (Prothoe) oder Autorität (die Oberpriesterin) besetzt waren, muss dann auch gänzlich fehlschlagen. Dem Dritten bleibt nur mehr die Rolle des Zuschauers, der mit Erstaunen und Entsetzen, gleichsam außerhalb und durch jene Barriere, welche Vernunft von Raserei zu trennen pflegt, dem Geschehen als Ausgegrenzter beizuwohnen verurteilt ist. Kurze Besinnungsphasen der beiden fehlen zwar nicht, doch bilden sie lediglich Übergänge und verhindern keineswegs ein neuerliches Abgleiten in den Zustand der Unzugänglichkeit. Schließlich droht all jenen Gefahr, die versucht sind, sich diesem Verlauf in den Abgrund in den Weg zu stellen. Bevor man sich's versieht, ist man selber den Vernichtungsversuchen der Raserei ausgesetzt, diesen möglicherweise schon anheim gefallen. Zur Verdeutlichung sei dabei an das Schicksal des Pentheus in Euripides „Die Bakchen" gemahnt.

> *„Ich bin's ja doch, Mutter, bin dein Sohn Pentheus, den du geboren in Echions Haus! Erbarm dich, Mutter, meiner, töte meiner Schuld, meiner Verfehlung wegen nicht dein eignes Kind! Die aber, Schaum vorm Mund, die Augen hin und her wild rollend, nicht vernünftig, wie's Vernunft heischt, war von Bakchios besessen, hörte nicht auf ihn. Und packend mit den Händen ihm den linken Arm, gegen die Rippen tretend des Unseligen, riß sie heraus die Schulter."*[14]

Leben oder Tod, Sieg oder Niederlage, dies scheinen die einzig und allein bestehenden Alternativen im Soge der Besessenheit zu sein. Die beiden Hauptakteure, Achilleus und Penthesilea, aber erfühlen bzw. erkennen die

13 Kleist (2001), 11.
14 Euripides (1998), 43.

Beweggründe des je anderen nur zu gut. Dies lässt Kleist seinen Achilles entschieden zum Ausdruck bringen:

> *„Was mir die Göttliche begehrt, das weiß ich; Brautwerber schickt sie mir, gefiederte, genug in Lüften zu, die ihre Wünsche mit Todesgeflüster in das Ohr mir raunen. ... Nicht eh'r zu meinen Freunden will ich lenken, ich schwör's, und Pergamos nicht wiedersehn, als bis ich sie zu meiner Braut gemacht, und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden, kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen.“*[15]

Man versteht sich in der Fixiertheit – in der Gleichheit, durch Wahnsinn verbunden – und ist dabei unbeabsichtigt enger zusammengerückt, als dies sonst mit einer anderen Person geschieht. Die Vergangenheit und ihre Bezüge verlieren ihre Prägung und Kraft. Glück und Unglück hängen nun ausschließlich vom narzisstisch gewählten Gegenüber ab. Der Wunsch nach Herrschaft über das Objekt der Begierde bringt beide in höchstem Maße in Abhängigkeit vom je anderen.

Der Siegesgedanke wird zum Zwang und erstickt jegliche Zärtlichkeitsregung. Es zeigt sich die augenscheinlich unausweichliche Dichotomie von Bändigung und Überwindung des Gegners einerseits und eigenem Tod andererseits. So erklärt Penthesilea vor ihren Mitstreiterinnen: *„Ins Schlachtgetümmel stürzen will ich mich, wo der Hohnlächelnde meiner harrt, und ihn mir überwinden, oder leben nicht.“*[16]

Vernunft vs. Begierde

Noch nicht völlig getrennt von den Anteilen der Vernunft bei ihren Überlegungen, unternimmt Penthesilea den Versuch, ihre Raserei und Fixiertheit zu rationalisieren, um ihr Verhalten – vor allem gegenüber den eigenen Vertrauten und vor dem Gesetz – zu einer fadenscheinigen Legitimität zu kehren. Diese vorgeschobenen Argumente der Selbsttäuschung können dann auch nicht das gewünschte Ergebnis einer Entschärfung – der für sie selbst untragbaren Situation – bringen. Jene erdrückenden Gefühle der Ausweglosigkeit und des Haderns bringen am Ende nur mehr Gedanken hervor, welche sich immer dort einfinden, wo ein letztes, erfolgloses Aufbegehren gegen die Zerstörung des Bestehenden unternommen wird. Prothoe gegenüber malt Penthesilea das Schreckensbild einer hasserfüllten Männerherrschaft, welche die angeblich mildere Herrschaft der Frauen ein für alle Mal zerstören würde. Das Schicksal der Amazonenjungfrauen wäre damit endgültig besiegelt.

15 Kleist (2001), 25.
16 Kleist (2001), 27.

> *„Die Jünglingsschar, die überwundene, ihr werdet sie, bekränzt mit Blumen nicht, bei der Posaunen und der Zimbeln Klang, zu euren duft'gen Heimatstälern führen. Aus jedem tück'schen Hinterhalt hervor, der sich ihm beut, seh ich den Peleiden auf euren frohen Jubelzug sich stürzen; Euch und dem Trosse der Gefangenen, bis zu den Mauern Themiscyras folgen; Ja in der Artemis geweihtem Tempel die Ketten noch, die rosenblütenen, von ihren Gliedern reißen und die unsern mit erzgegossener Fessel Last bewuchten.“*[17]

Als Penthesilea selbst bemerkt, dass sie Gefahr läuft, mit ihren Reden bei den Vertrauten keinen Zuspruch zu erhalten, holt sie sich bezeichnenderweise dort Ratschläge ein, wo zu erwarten steht, dass ihr nach dem Munde geredet wird. Damit ist nicht nur sie, sondern das gesamte Amazonenheer schlecht beraten. Der Opportunismus und die Hinterlist der Amazonenfürstin Asteria kommen Penthesilea aber gelegen, zumal ein Widerspruch nicht geduldet worden wäre. Es bewahrheitet sich die alte Erkenntnis, dass der Verblendete den Überbringer der wahren, aber schlechten Nachricht hasst, während er dem Schmeichler blindlings Glauben schenkt. Ihre eigentliche Ratgeberin und Herzensfreundin Prothoe – diese selbst weit davon entfernt, den Akt der Unterwerfung des Mannes in der Schlacht zu hinterfragen – wird deshalb von Penthesilea angefeindet. Prothoes Position ist die des strategisch-vernünftigen Überlegens. Sie erkennt als Erste den impulsiven Verliebtheitszustand von Penthesilea und die damit verbundene Gefahr für sie im Besonderen und den Frauenstaat im Allgemeinen. Nicht das Ansinnen Penthesileas sei abzulehnen, sondern das damit verbundene Risiko. Als Prothoe – vormals die engste Vertraute und Freundin Penthesileas – ihr rät, den Plan der Gefangennahme Achilles aufzugeben, gerät diese in entsetzliche Wut: *„Schweig, Verhasste! ... Natter! Deine Zunge nimm gefangen! – Willst du den Zorn nicht deiner Königin wagen! Hinweg!“*[18]

Das Kalkül versucht über die Raserei zu obsiegen und scheitert kläglich. Hierbei wird nicht nur augenscheinlich, dass der Freundin keine Zähmung der Wildheit gelingen wird. Vielmehr verdrängt die begehrende Liebe die Freundschaft. Die Libidobesetzung an die Freundin wird zurückgenommen und in sadistische umgewandelt. Aus Freundschaft entsteht so Feindschaft. Darüber hinaus macht Penthesilea ihr Exklusivrecht auf das Bezwingen des Thetissohnes geltend und stellt jeden Versuch einer anderen Amazone dies zu tun, ihm auch nur ein Haar zu krümmen, unter Todesstrafe.

Achilles, selbst der nämlichen Raserei und Fixiertheit verfallen, schlägt jeden Rat der Griechenfürsten aus, sich wieder auf das eigentliche Ziel – die Niederringung Trojas – zu konzentrieren. Die Wesensähnlichkeit der beiden

17 Kleist (2001), 28.
18 Vgl. Kleist (2001), 31.

wird endgültig manifest. Auch für Achilles gilt die Einschätzung, wonach die Überschätzung des Objektes so dominant, die Begierde dieses mittels Unterwerfung zu besitzen so stark, die Aussicht des endgültigen Sieges so verführerisch wird, als dass der Besinnung durch Zweckrationalismus der Weg geebnet werden könnte. Zu köstlich ist der Wahn der Vernunftlosigkeit.

Einseitiger Wandel und Unfähigkeit der Aufgabe narzisstischer Besetzungen

Als aber Achilles Penthesilea im Kampfe besiegt hat und das direkte Duell zu seinen Gunsten ausgefallen war, dem „Modus der Eroberung" damit genüge getan worden war, offenbart sich plötzlich die zärtliche Seite des Peliden. Er erschreckt vor seiner Tat, der Verletzung seines Liebesobjektes und gibt – als Reaktion darauf – entsetzt die Position des Kämpfers auf.

> *„Dreist der Erblassten naht er sich, er beugt sich über sie, Penthesilea! ruft er, in seinen Armen hebt er sie empor, und laut die Tat, die er vollbracht, verfluchend, lockt er ins Leben jammernd sie zurück!"*[19]

An Achilles Reaktion zeigt sich nun, dass hier wahre Objektliebe vorliegt. Ein bedeutsamer Wandel im Geschehen, der nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Es stellt sich jedoch heraus, dass Penthesilea auf der anderen Seite nicht genauso in der Lage ist, die Position der Kämpfenden aufzugeben. Zu sehr scheint sie an die Vorstellungswelt ihrer Amazonenerziehung gebunden zu sein. Grundsätzlich könnte diese Unfähigkeit jenes Frauentypus, welchen die Kleist'sche Amazonenkönigin repräsentiert, mit Freuds Entdeckung zusammenhängen, wonach bei Frauen eine bereits im frühen Erwachsenenalter – circa ab dem dreißigsten Lebensjahr – auftretende Starrheit der Libidoposition festgestellt werden kann.[20] Diese Starrheit würde dann auch entsprechend verheerende Folgen mit sich bringen, wie wir sie im jammervollen Schicksale der Kleist'schen Protagonistin Penthesilea erleben.

Der entscheidende Punkt bei der Wandlung der Achill'schen Position ist aber jener der Einseitigkeit. Nur er – nicht ebenso Penthesilea – ist in der Lage bzw. bereit dazu, sich dem Zwang der Überwältigung des Liebesobjektes zu entziehen. Achilles verkennt dabei, dass Penthesilea immer noch vom Modus der Unterwerfung bestimmt ist, die Kehre weg vom Ziele der Herrschaft über den anderen ihrerseits also keineswegs mitvollzogen hat. Im Gegensatz zu Achilles zeigt sich der Oberpriesterin die große Gefahr der disharmonischen Gemütsverfassungen der beiden Kämpfenden. Als dieser begreiflich wird, dass Penthesilea – durch rasende Wut über ihre nun erkannte Niederlage angetrieben – auf dem Wege ist, den Zustand eines Kulturwesens und der damit verbundenen Hemmungen zu verlassen, fordert sie die anderen Amazonen auf:

19 Kleist (2001), 44.
20 Vgl. Freud, (1998) 132.

„Reißt sie zu Boden nieder! Bindet sie! (...) Die Hündin, meine ich! – Der Menschen Hände bänd'gen sie nicht mehr."[21] Selbst vor einem Vergleich mit der schrecklichen Medusa schreckt die Oberpriesterin nicht zurück. Das blanke Entsetzen erfüllt sie und mit ihr das Amazonenvolk, als sie mit ansehen muss, wie Penthesilea in wilder Raserei den liebestollen und nun wehrlosen Achill, zusammen mit ihrer Hundemeute, zu zerreißen beginnt. Voll traurigem Entsetzen und Ekel wenden sich die Eigenen von ihr ab. Im Zuge der Schilderungen des grausigen Geschehens beschwört die Amazonenfürstin Meroe, eine Freundin Penthesileas, alles ihr Heilige, um die Situation ertragen zu können:

> *„O ihr, der Diana heil'ge Priesterinnen, und ihr, Mars reine Töchter, ... Sie zog dem Jüngling, den sie liebt, entgegen, sie, die fortan kein Name nennt – (...) Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend, den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust, sie und die Hunde, die wetteifernden, Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte, in seine linke sie."*[22]

Der Verlust des Namens ist gleichbedeutend mit dem Verlust kulturellen Seins. Ähnliches finden wir in der Homer'schen Odyssee, wo Odysseus bei der Begegnung mit dem Kyklopen – aus der Not heraus – den Besitz eines Namens verleugnet. Wie in der „Dialektik der Aufklärung" von M. Horkheimer und Th. W. Adorno erläutert – muss Odysseus am Ende der Episode dem Kyklopen seinen Namen doch noch lautstark bekennen, um dem drohenden Identitätsverlust vorzubeugen. Mit der Aufgabe des Namens ist ein Wesen quasi aus der Gemeinschaft der menschlichen Kultur ausgeschlossen.[23]

Durch ihre – aus kultureller Sicht – unmenschliche Tat hat Penthesilea – so zeigen es die Reaktionen der anderen Amazonen – den zulässigen Grad an notwendiger weiblicher Raserei während eines Amazonenfeldzuges überschritten und wird daher von den eigenen Geschlechtsgenossinnen ausgestoßen. *„O wendet euch ihr Frauen (...) Hinweg, du Scheußliche! Du Hadesbürgerin! Hinweg, sag ich!"*[24] Dieses Abwenden von der Königin wird allerdings von Seiten der Oberpriesterin wieder korrigiert.[25] Sie hat erkannt, dass durch ein endgültiges Abwenden der Amazonen von ihrer Königin der gesamte Amazonenstaat sein jähes Ende finden würde. Daher sei es für das Überleben der Amazonen doch besser, die Gesetzesübertretungen ihrer Königin im Nachhinein zu legitimieren. Damit bliebe die eigentliche existentielle Gefahr für den Amazonenstaat – verkörpert durch die drohende Gefahr eines Rückfalls in eine patriarchale

21 Kleist (2001), 98.
22 Kleist (2001), 102,103.
23 Vgl. Homer (2002), 146.
24 Kleist (2001), 104.
25 Vgl. Kleist (2001), 107.

Ordnung – abgewendet. Es wird von der Oberpriesterin noch einmal die Zufriedenheit der Göttin Diana – der großen Stifterin des Frauenreiches – über die Mannesbezwingung, den vermeintlichen Sieg über Achilles proklamiert, doch kommt der Rettungsversuch zu spät. Dieses neuerliche Aufkeimen weiblicher Solidarität im Dienste des Gesetzes reicht nicht mehr aus, um Penthesileas Entsetzen über ihre Tat zu verhindern. Das Amazonengesetz kann nur mehr für kurze Zeit die nötige Legitimität verleihen.

Durch ihre – noch nicht vollständig begriffene – Tat von der Krankheit der wahnsinnigen Liebe befreit, fühlt sich Penthesilea leicht und frei von jeglicher Bindung an das Leben. Starke Todessehnsüchte kommen in ihr auf und der Prozess des Sterbens setzt ein. Noch hat sie ihr Unbewusstes – durch vorläufige Verdrängung der eigenen Tat – davor bewahrt, sofort eines wahnsinnigen Todes zu sterben. Ein letztes Nachdenken setzt ein und dabei fordert Penthesilea nun selbst die Auflösung des Amazonenreiches. Am Ende erkennt Penthesilea als Einzige unter den Amazonen, dass die Liebe zwischen Mann und Frau unter den Bedingungen der Niederwerfung des geliebten Objektes von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Wie Achilles seinerseits bereits früher, wäre nun auch sie bereit, die Position des Siegenmüssens aufzugeben und sich ihrerseits ihrem Geliebten als liebendes Weib zu nähern. Große Trauer über das unvermeidlich sich vollzogene Schicksal empfindend, sinkt Penthesilea tot neben ihrer Liebe Achilles nieder.

Differente Ausdeutungsmöglichkeiten

Dem Verfasser der vorliegenden Zeilen ist voll und ganz bewusst, dass bei einer Interpretation des Kleist'schen Trauerspiels auch ganz andere Wege beschritten werden können und auch worden sind. Das Werk lässt eine Vielzahl von Auslegungsvarianten zu.

Eine bekannte, durchwegs andere Auslegungsvariante soll an dieser Stelle noch kurz besprochen werden. Dies kann einerseits dazu dienen, die unterschiedlichen Akzentuierungen bei der Bewertung respektive Interpretation des Werkes klar zur Geltung zu bringen und es vermag – im besten Falle – auch die Gemeinsamkeiten und Überschneidungen der Auslegungen zu verdeutlichen, wo diese tatsächlich sich finden.

So kann als Hauptkonfliktlinie in der „Penthesilea" auch der Zusammenstoß von Gesetz und Individuum gesehen werden. Dabei wird der Verlust der Menschlichkeit als zentral hervorgehoben. Penthesilea gilt als Protagonistin eines Konflikts zwischen zweckgerichtetem Selbst, dem tief empfundenen Wunsch nach individueller Entfaltung, dem Loskommen von den Fesseln des

kollektiven Gesetzes einerseits und der Aufrechterhaltung der kulturellen Identität, repräsentiert durch das Verbot der freien Objektwahl andererseits. Dieser Konflikt bildet dabei den entsprechenden Rahmen des Trauerspiels.[26]

Den Ausgangspunkt bildet die Gründungssage des Frauenstaates, wonach dieses künstlich zu nennende Gebilde einzig und allein durch die rigide Einhaltung des kollektiv geltenden Gesetzes, dem zufolge keine Amazone das Recht besitzt, sich ihren Paarungspartner frei und ohne Vorgabe auszuwählen, aufrecht erhalten werden kann. Es wird weiter gefolgert, dass das Amazonengesetz, in welchem der einzelnen Amazone aufgetragen ist, sich einen Mann im Kampfe lediglich zum Zwecke der Fortpflanzung zu unterwerfen, eine bloße Umkehrung des ursprünglichen Unrechts – begangen von Männern an eben jenen Frauen – ist und nun von diesen selbst generell an Männern verübt wird. Erst durch diese Reduktion der Begegnung zwischen Mann und Frau auf einen Kampf mit dem alleinigen Ziel der Fortpflanzung erfolge eine endgültige Instrumentalisierung der Geschlechterbeziehungen im Amazonenstaat.[27] Als das mächtigste Symbol für die Bereitschaft der Amazonen sich dem Manne nur im Kampf zu nähern wird die Entfernung der einen Brust genannt. Dieser Akt wird als Versuch der Eliminierung der Geschlechterdifferenz gewertet. Er gilt als ein radikaler Ausdruck des Willens zur männlichen Stärke und Durchsetzungskraft im Frauenstaat.

Das Besondere an Penthesilea – in dieser Auffassung treffen sich wohl sämtliche Deutungsvarianten – sei nun aber ihre Ambivalenz, welche eben schon den Widerspruch innerhalb des Amazonenstaates im Allgemeinen widerspiegle. Der verbotenen freien Objektwahl der Penthesilea geht bereits ein erster Sündenfall voraus. Schon Penthesileas Mutter verstößt gegen das Gesetz, als sie ihrer Tochter gegenüber den Namen des Peliden nennt. Da sich der Sündenfall – zumindest in der abendländischen Tradition – jedoch dadurch auszeichnet, dass er nicht wiedergutgemacht werden kann, sehr wohl aber gesühnt werden muss, nimmt das Schicksal der Penthesilea und damit des gesamten Frauenreiches seinen verhängnisvollen Verlauf.

Penthesilea verfällt im Laufe des Geschehens immer mehr in Agonie. Zu zwiegespalten sind ihre innersten Gefühle, als dass sie daraus noch einen Ausweg fände. Sie gibt für ihre Liebe die Position der gesetzestreuen Amazonenkönigin auf und kehrt der staatlich verordneten Mutterschaft den Rücken. Der Konflikt zwischen den Gefühlen einer Frau und der für Staatszwecke kämpfenden Amazone wird zusehends stärker und damit auch aussichtsloser. Auch ihre Sprache drückt zumeist das Gegenteil dessen aus, was ihre Gebärden

26 Vgl. Gutjahr (1997), 228.
27 Vgl. Lü (1993), 180.

zeigen. Durch die grausame Vernichtung des Achill sühnt sie am Ende den Gesetzesverstoß. Achilles wird dabei der Oberpriesterin in ihrer Funktion als oberste Gesetzeshüterin vor die Füße gelegt und damit eine versteckte Schuldzuweisung hinsichtlich der zerstörenden Kraft des Gesetzes vollzogen.

Natürlich ist mit der Ermordung des Liebesobjektes und der Überwindung der Individualität nicht wirklich etwas ins Reine gebracht worden. Vielmehr verlangt die Handlung ein letztes großes Opfer, nämlich den psychischen Selbstmord der Penthesilea. Diese finale Opferhandlung geht mit der Forderung Penthesileas an Prothoe nach Auflösung des unheilbringenden Amazonenstaates einher.[28] Dadurch wird deutlich, dass die Ermöglichung reifer Objektliebe die Auflösung des Amazonenstaates zur Voraussetzung hat. Bei dieser Interpretation wird das Hauptaugenmerk – nach Auffassung des Verfassers – zu sehr auf die Soziologie des Geschehens gelegt. In der Hauptsache geht es dabei um den Staat und das Gesetz, dem Menschen immanente Geschlechtsrivalitäten treten zu sehr in den Hintergrund.

Abschließendes

Gefangen in einer spezifischen Tradition und Kultur konnte Penthesileas Liebe zu Achilles nur im Kampf gegen und dem Sieg über ihn hervortreten. Die übernommenen männlichen Verhaltenscharakteristika können – so scheint es – vom Frauentypus einer Penthesilea wesentlich schwerer aufgegeben werden, als dies bei dem verliebten Manne der Fall ist.[29] Dies zeigt sich schließlich auch in der unumwundenen Reaktion der Amazonenkönigin auf Achilles vorgetäuschte Herausforderung, welche eigentlich als Akt der Liebesbezeugung gedacht gewesen ist. Achilles hat erkannt, dass eine Annäherung zwischen ihm und Penthesilea nur dann möglich wird, wenn sie ihn gemäß dem Amazonengesetz im Felde besiegt. Somit hat er die Besonderheit seines Liebesobjektes akzeptiert und ist bereit für die Liebe seinen Stolz zu opfern. Penthesileas Verkennung dieses Entgegenkommens heizt ihre unbändige Kampfeslust und Wut zu einem exorbitanten Höhepunkt an, worüber die sinnlich-zärtliche Liebeslust vergessen zu sein scheint. Nicht unerwähnt sollte auch der Umstand bleiben, dass es im Falle des Achilles als eines realen Siegers – also aus einer Position der Stärke heraus – natürlich leichter fallen muss, diese aufzugeben und sie gegen die Rolle des fürsorglich Liebenden einzutauschen. Die entwürdigende Niederlage ist ihm ja gerade erspart geblieben. Über den Hergang bei umgekehrten Vorzeichen darf – vor allem mit Blick auf die Realität – spekuliert werden. Unbestritten bleibt aber die eindeutige Verzicht-

28 Vgl. Lü (1993), 173.
29 Vgl. Freud (1998); 122-125.

leistung Achilles' auf die Rolle und den materiellen Triumph des Siegers; wie eine römische Weisheit besagt, gilt bei innermenschlichen Konflikten, bei den zwischengeschlechtlichen umso mehr, allzu oft das „*vae victis!*"

Literatur

Euripides (1998): *Die Bakchen*. Stuttgart: Reclam.

Freud, Sigmund (1998): *Das Ich und das Es*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Freud, Sigmund (1993): *Gesammelte Werke Band 12*. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag.

Freud, Sigmund (1998): *Neue Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Freud, Sigmund (1977): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Gutjahr, Ortrud (1979): *MitSprechen MitSchreiben – Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz.

Homer (2002): *Odysse*. Stuttgart: Reclam.

Kleist, Heinrich von (2001): *Penthesilea*. Stuttgart: Reclam.

Nietzsche, Friedrich (2002): *Also sprach Zarathustra*. Stuttgart: Reclam.

Yixu, Lü (1993): *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts*. München: Iudicium Verlag.

3. Objekt der Liebe und einbehaltenes Autoren-Ich

Nichts als Liebe – *Tristan und Isolde* von Richard Wagner

Andreas Kriwak

> *„Wir haben entweder eine Frau mit Frosch oder einen Mann mit einer Flasche Bier – was wir nie erreichen können, ist das ‚natürliche' Paar von schöner Frau und schönem Mann."*[1]

Die Matrix

Eine der zentralen Thesen der Psychoanalyse lautet, dass sich das Subjekt nicht autonom und selbständig, sozusagen auf natürlichem, biologischem Wege konstituiert, sondern, dass es dafür des Anderen bedarf, desjenigen, der es erst subjektiviert. Diese Subjektivierung – gleichzusetzen mit der Einführung in die symbolische bzw. Signifikantenordnung (Jacques Lacan spricht auch vom *großen Anderen)* – charakterisiert sich dadurch, dass sie eine radikale Fremdheit in das menschliche *Instinktwesen* einführt, die es aus seiner Bahn wirft. Auf der einen Seite ist das Subjekt in dieser Signifikantenordnung repräsentiert *(Ein Signifikant repräsentiert ein Subjekt für einen anderen Signifikanten*[2]) auf der anderen Seite aber findet das Subjekt darin keine eigene Vertretung oder Bezeichnung, es *„hat keinen Namen in dem Anderen des Signifikanten."*[3]

Die symbolische Ordnung ist nicht komplett bzw. abgeschlossen, sie kann dem Subjekt keinen eindeutig zugeschriebenen und vorgegebenen Ort anbieten, sondern sie ist mangelhaft, gebarrt, wie Lacan auch sagt. Das Subjekt (des Begehrens) ist daher verurteilt zum Nomaden-Dasein. Metonymisch

1 Žižek (1996), 125.
2 Lacan (1964), 188.
3 Miller (1994), 16.

gleitet es von einem Signifikanten zum nächsten, immer nur ein: „Das ist es nicht!" in Händen haltend – gleich dem Schicksal Don Giovannis. Der Mangel, hinter dem das Subjekt des Begehrens herjagt, dieses uneinholbare und *reale Objekt*, wird von Lacan mit dem Mathem a (*objet [petit] a*), die Objekt-Ursache des Begehrens, bezeichnet. Dieser Lacansche Neologismus und *Unbegriff* soll davor schützen, ein intuitives und imaginäres Verständnis von diesem paradoxen (Objekt-)Rest zu entwickeln. Paradox ist das Objekt a deshalb, da es gleichzeitig Produkt *und* Ausgeschlossenes der symbolischen Ordnung ist. Lacan bezeichnet es daher auch als *Extimität*, womit er die charakteristische Art und Weise illustriert, wie in der Psychoanalyse die Gegensätze von Innen und Außen, Inhalt und Form etc. thematisiert werden.

Das Objekt klein a, die Objekt-Ursache des Begehrens, steht für das *Jenseits des Lustprinzips*, jenen, dem psychischen Funktionieren immanenten Fremdkörper, der einer vollen Befriedigung entgegensteht. Es ist das *„Herzstück von mir als Subjekt"*[4] und benennt jene Differenz, welche das Subjekt konstituiert und gleichzeitig verunmöglicht. Es bezeichnet jenen Überschuss bzw. Exzess, der die Menschen hysterisiert und permanent dazu antreibt, eine Art Antwort auf dieses beunruhigende *Ding* zu finden und das heißt, ein Phantasma auszubilden.

Mit dem Begriff des *Phantasmas* verweist Jacques Lacan nicht auf etwas Negatives oder gar Pathologisches. Das Phantasma – neben der realen, die andere Dimension des Objekts klein a[5] – ist quasi ein Anker, der das metonymische Begehren festnagelt, fixiert und zu einer Kreisbewegung veranlasst. Es stellt für das Subjekt jene *objektive Gewissheit* dar, die es an eine illusorische Einheit des Subjekts glauben lässt. Mit dem Phantasma ist daher die Art und Weise bezeichnet, *„wie einem die Dinge tatsächlich, objektiv erscheinen, selbst wenn sie einem nicht so erscheinen"*[6]; d.h. der Begriff des Phantasmas lässt sich nicht so ohne weiteres in den herkömmlichen Gegensatz von *subjektiv* und *objektiv* einbetten. Ein Phantasma ordnet immer und notwendigerweise *unseren* Zugang zur Welt, ja das Phantasma ist überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit von Welt.

> *„Das Phantasma ist daher keine ‚Illusion', die die Wahrheit verschleiert, sondern eine ‚Illusion' (genauer: eine imaginäre Konstruktion), die den Mangel im Feld der Wahrheit durch dessen Auffüllen verschleiert."*[7]

4 Widmer (1994), 59.
5 Vgl. Widmer (2004), 59.
6 Žižek (2005), 130.
7 Žižek (1992), 214.

Jenseits des Phantasmas treffen wir nicht auf die Welt, wie sie wirklich und d.h. *an sich* ist – es gibt keine Welt *hinter* der Welt, wie im Film *Matrix* von den Brüdern Wachowski (1991) suggeriert, wo der Held in der tristen und total zerstörten *wahren Realität* erwacht, nachdem er dem imaginären Konstrukt der Matrix entzogen wurde; jenseits des Phantasmas *ist Welt nicht mehr*.

Und die Liebe? Zum einen, verstanden als illusorische Einheit des Subjekts, stellt die Liebe natürlich *einen* Antwortversuch auf den inhärenten Exzess des Menschen, das Objekt klein a, dar. Daher definiert Jacques Lacan, die Liebe als *geben, was man nicht hat*. Die Liebe ist demnach jene Illusion, den Mangel, das Objekt klein a, mit Hilfe einer konkreten empirischen Person, eben dem Geliebten, beseitigen zu können und damit in eine Art harmonischen Zustand einzutauchen. Ausgehend von Richard Wagners *Tristan und Isolde*, soll in der Folge versucht werden, *diesem* narzisstischen Verständnis von *Liebe als Phantasma* (phantasmatischer Schirm) dessen supplementäre Kehrseite als authentische Begegnung mit dem Anderen beizufügen.

Von *Tristan* zu Freud

Die Geschichte von *Tristan und Isolde* ist bekannt und schnell erzählt: Im Unabhängigkeitskrieg Cornwalls gegen Irland tötet Tristan den irischen König Morold und schickt seinen Kopf an dessen Angelobte, Isolde. Tristan selber, im Zweikampf schwer verwundet, kommt zufällig in die Hände Isoldes und wird von dieser als der Mörder ihres Mannes erkannt. Anstatt – wie aufgrund ethischer Pflicht zu erwarten – ihn aus Rache zu töten, verliebt sie sich in Tristan und pflegt ihn gesund, worauf er nach Cornwall zurückkehrt. Tristan, der Isolde ewige Treue geschworen hat, verfolgt den Plan, Isolde mit seinem Herren, dem König Marke zu verheiraten und reist daher als Brautwerber wieder nach Irland. Als Besiegte bleibt Isolde nichts anderes übrig als mitzukommen. Sie fühlt sich aber von Tristan gedemütigt und betrogen. Bei der Rückkehr nach Cornwall – auf dem Schiff (Erster Aufzug) – fordert sie Tristan daher auf, mit ihr zusammen durch die Einnahme eines Gifttrankes Sühne zu tun und in den Tod zu gehen. Diesen vor Augen, gestehen sich die beiden ihre Liebe. Brangäne, die Dienerin Isoldes, hat allerdings den Todes- durch einen Liebestrank vertauscht. Das Schiff kommt in Cornwall an und Isolde muss König Marke heiraten. Während eines Jagdausfluges von König Marke kommt es auf dessen Burg zu einem heimlichen Treffen von Tristan und Isolde (Zweiter Aufzug). Die beiden sehnen den Liebestod herbei, werden aber von der Jagdgesellschaft überrascht und zur Rede gestellt, worauf sich Tristan selbstmörderisch in das Schwert seines scheinbaren Freundes Melot stürzt und dabei verwundet wird. Zurückgezogen auf seine alte Burg Kareol (Dritter Aufzug) wartet Tristan auf Isolde, um endlich sterben zu können. Als ihr Schiff gesichtet wird, reißt er sich den Verband von seiner nicht heilen

wollenden Wunde und stirbt. Isolde, bestürzt über den Tod Tristans, sinkt in Verklärung auf diesen nieder und geht letztlich ebenfalls in den Tod. König Marke, der in einem zweiten Schiff nachgereist ist, um den beiden Liebenden zu vergeben und sie zu verloben, kann das Unglück nicht mehr abwehren.

Die zentrale Struktur von Wagners *Handlung in drei Aufzügen* liefert die Dichotomie zwischen Tag und Nacht. Der Tag steht dabei für die Ordnung der alltäglichen Wirklichkeit, die vom Gesetz geregelt wird, mit Rechten und Pflichten verbunden ist und mit allerlei Verführungen und Idealen, wie Macht, Reichtum, Ansehen, Ehre, etc., aufwartet – kurz, der Tag bezeichnet all das, was man üblicherweise *symbolische Ordnung* nennt. Der Welt des Tages bzw. Scheins wird die Nacht als kontradiktorisch gegenüber gesetzt. Diese ist – negativ gesehen – durch die Aufhebung und das Vergessen (des Tages-Universums) charakterisiert; positiv formuliert steht die Nacht für die höchste Lust in der erotischen Selbstauslöschung, die totale Erfüllung im Liebestod. *Tristan und Isolde* erzählt von einem derartigen, radikalen Überschreiten der gesellschaftlichen Bande, einem tödlich leidenschaftlichen Eintauchen in die Nacht. Der Wagnersche *Tristan* ist daher keine Tragödie à la *Romeo und Julia*, sondern ein Werk mit *glücklichem* Ausgang, in dem die erwünschte Seligkeit erreicht wird, die in der *Himmelfahrt* (Wagner) endet. Ist uns mit *Tristan und Isolde* also ein Beispiel für *authentische Liebe* gegeben?

Das Verbindungsglied zwischen Tag und Nacht stellt die Wunde dar, ein Sujet, das nicht nur beim *Tristan* vorkommt, sondern in vielen anderen Wagneropern im Brennpunkt des Geschehens steht. Die Helden Wagners, wie z.B. der Holländer, Amfortas (*Parsifal)* oder eben Tristan, zeichnen sich dadurch aus, dass sie aufgrund einer in der Vergangenheit aufgeladenen Schuld, die sie nicht mehr loswerden, gebrandmarkt sind. Diese Wunde verursacht ihnen unendliches Leiden, verurteilt sie zu hilflosem Herumwandern und hindert sie am Sterben. Das menschliche Leben hängt demnach an einem Überschuss, einem Exzess, der das *einfache,* biologische Leben transzendiert. Das zentrale Geschehen der jeweiligen Opern dreht sich genau darum, eine Antwort auf diese Wunde zu finden, von ihr geheilt zu werden, um endlich in Ruhe und Frieden sterben zu können. Treffen wir in dieser Wunde, in diesem Übermaß an Leben, nicht auf das Freudsche *Jenseits des Lustprinzips*, jenen Exzess im Menschen, der ihn letztlich zu einem Triebwesen macht?

Bedürfnis, Begehren und Genießen

Den Ausgang der Psychoanalyse, ontogenetisch betrachtet, stellt die anfängliche Hilflosigkeit des Menschen, sein *Nicht-Eingebettet-Sein* in die Natur, dar. Der Mensch wird sowohl von Anthropologen wie Philosophen als *physiologische Frühgeburt* (Adolf Portmann) bzw. *Mängelwesen* (Arnold Gehlen) bezeichnet, vor allem, was die Ausstattung mit Instinkten anbelangt. Bereits der Schrei des

Neugeborenen weist auf die existenzielle Abhängigkeit von anderen Menschen, konkret zumeist von der Mutter (den Eltern) hin. Das Kleinkind ist also hilflos und abhängig. Es muss gefüttert und gepflegt werden, um überhaupt überleben zu können. Damit das Kleinkind Aufmerksamkeit beim Anderen erreicht, damit es einen Mangel bzw. einen unlustvollen Spannungszustand anzeigen kann, bedarf es der Vermittlung durch das Schreien, quasi der ersten menschlichen Form der Mitteilung.

Die Bedürfnisse sind mit dem Schrei immer schon geringfügig benannt und das heißt: annulliert und objektiviert. Der Schrei macht das Bedürfnis zu etwas, das es nicht ist, er führt eine Distanz ein. Der Mensch ist demnach von einer direkten (tierischen) Bedürfniserfahrung getrennt. Nicht, dass mit dem Schrei etwas Bestimmtes benannt würde, sondern es wird damit ein Anspruch gestellt, ein Anspruch an den Anderen, an einen verstehenden Anderen. „Der Schrei ist ein an den Anderen gerichteter Anspruch [*demande*].“[8] Zwischen den Reizzuwachs und die Befriedigung tritt also ein Drittes, eine Aufhebung des *reinen* Bedürfnisses in eine andere Ordnung. Die logische Konsequenz daraus ist, dass der Mensch eigentlich gar keine Bedürfnisse hat. Bedürfnisse haben nur Tiere, der Mensch hat ein Begehren, und der Ausgang dieses Begehrens ist der Schrei.[9] Das Begehren ist ein Bedürfnis, das erst durch den Anspruch (an den Anderen) entsteht, und der Anspruch verweist bereits auf die sprachliche Vermitteltheit des Bedürfnisses. *„Das Begehren ist Anspruch minus Bedürfnis.“*[10]

Nehmen wir zur Erläuterung das Beispiel des Hungers. Natürlich wird der Hunger in erster Linie gestillt, um zu überleben. Da aber das Kind immer schon mehr als nur die reine Bedürfnisbefriedigung einfordert – nämlich auch Anspruch auf Liebe und Aufmerksamkeit stellt –, ist der Hunger eingewoben in das Netzwerk des Begehrens. Das zeigt sich z.B. auch darin, dass die Mutter das Kind nicht mit einer kühlen Distanz füttert, sondern mit Freude und Glück das essende Kind betrachtet. *„Man ißt nicht nur, um sein Bedürfnis zu befriedigen, sondern auch, um das Begehren der Mutter zu befriedigen – welches letztlich mit dem eigenen Begehren des Subjekts zusammenfällt.“*[11] Die eine Seite des Hungers, die Seite des Bedürfnisses, so könnte man sagen, kann kurzfristig gestillt werden, das Begehren des Hungers bleibt hingegen für immer unbefriedigt. *„Was immer und immer man ißt, es ist nicht ‚es‘, ‚das Richtige‘.“*[12]

8 Borch-Jacobsen (1999), 231.
9 Borch-Jacobsen (1999), 231.
10 Dolar (2002), 98.
11 Dolar (2002), 98.
12 Dolar (2002), 98.

Der Mensch ist also von Anbeginn an von anderen Menschen abhängig, was die Befriedigung der ersten Bedürfnisse anbelangt. Aber diese (physische) Grundversorgung ist psychoanalytisch betrachtet nicht genug, reicht nicht aus, um das Menschenwesen (psychisch) überlebensfähig zu machen. Gerade Fälle von Hospitalismus zeigen, dass es ungenügend ist, Kinder einfach nur zu füttern und zu versorgen, sprich *nur* mit den grundlegenden Dingen auszustatten. Das Kleinkind verlangt neben der reinen Bedürfnisbefriedigung nach einem Mehr (nach Liebe), es erhebt Anspruch darauf, *„Ursache des Begehrens des Anderen zu sein."*[13] Die psychoanalytisch verstandene *Liebe* darf dabei allerdings nicht nur und nicht in erster Linie mit feiner, behütender Zuneigung und Zärtlichkeit in Verbindung gebracht werden. Wenn hier von Liebe die Rede ist, dann geht es vielmehr um einen Überschuss, eine Überforderung für das Kind, eine Traumatisierung. Damit sind wir beim *Geburtsort der Psychoanalyse* angekommen, beim unbewussten sexuellen Begehren. Dieser Geburtsort der Psychoanalyse benennt die Bedingung der (Un-)Möglichkeit psychischer Strukturen. Die traumatische Begegnung des Kindes mit dem Anderen (des radikal Fremden) ermöglicht den psychischen Apparat und gleichzeitig verunmöglicht sie dessen Abschließbarkeit. Jean Laplanche hat für diese besondere *Begegnung* den Begriff der *anthropologischen Grundsituation* geprägt:

> *„Die Beziehung der Verführung (…) ist begründet in jener Situation, der kein menschliches Wesen entgehen kann und die ich die anthropologische Grundsituation nenne. Diese anthropologische Grundsituation besteht in der Beziehung des Erwachsenen zum kleinen Kind, wobei der Erwachsene ein Unbewußtes hat, wie es die Psychoanalyse beschreibt, ein sexuelles Unbewußtes, das sich im wesentlichen aus infantilen Rückständen zusammensetzt, ein perverses Unbewußtes im Sinne der drei Abhandlungen. Das Kind seinerseits aber verfügt über keine genetisch sexuelle Ausstattung und keine hormonellen Auslöser der Sexualität."*[14]

Das besagt zum einen, dass Sexualität, verstanden als psychischer Niederschlag, nicht etwas Angeborenes, Biologisches ist, sondern quasi von *außen* kommt, von den ersten *Nebenmenschen* gegeben wird, um einen Begriff von Sigmund Freud zu nennen. Der Nebenmensch, so Jacques Lacan, beinhaltet bereits bei Freud[15] eine dunkle, fremde Seite des Menschen, *das Ding*. *„Das Ding ist das Element, das im Ursprung durch das Subjekt isoliert wird in seiner Erfahrung des Nebenmenschen als eines von Natur aus Fremden."*[16] Dieses Ding ist es, mit dem

13 Seifert (1987), 77.
14 Laplanche (2004), 19f.
15 vgl. Freud (1895), 426f.
16 Lacan (1959/60), 65.

das Kleinkind durch den Anderen (Mutter) konfrontiert und überfordert wird. Dieses Etwas, das Genießen des Anderen, ist ein nicht zu verarbeitender Überschuss, etwas Traumatisches, das das Kleinkind aus seiner Bahn wirft und es mit einer Frage ausstattet: dem berühmten Lacanschen *Que vuoi?*[17]

Entscheidend für die Menschwerdung ist daher beides, Bedürfnisbefriedigung *und* sexuelle Traumatisierung bzw. Ausstattung mit einem Begehren. Und was ein zukünftiges, reifes Subjekt aus den Angeln hebt, ist die (wiederholte) Begegnung mit einem derartigen Genießen, mit diesem unsymbolisierbaren Fleck im Zentrum des Anderen. Sowohl das Spiegelstadium, d.h. die Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild (Narzissmus), als auch das väterliche Gesetz (die symbolische Ordnung bzw. der Ödipuskomplex), wie das Symptom und das Phantasma dienen letztlich, so Lacan, der Beruhigung, Zähmung und Domestizierung des Angst einflößenden und exzessiven Genießens. Sie stehen im Dienste des Lustprinzips und zählen daher zu jenen Bedingungen, die für ein einigermaßen friedliches Zusammenleben von Subjekten sorgen. Im Gegensatz dazu verweist der Begriff des Genießens auf ein *Jenseits des Lustprinzips*, und das Lacansche Phantasma hüllt diesen Abgrund in eine(n) Antwort(-Mantel) ein. Das Phantasma füllt die für die symbolische Ordnung konstitutive Leere aus, umhüllt das Rätsel dieses dunklen Flecks, des Abgrunds im Menschen. Es bietet eine Antwort auf das „Que vuoi?", das „Was willst du eigentlich von mir?"

***Tristan* mit Lacan:**

Mit einem solchen exzessiven, Angst einflößenden Genießen wird man in den Werken Richard Wagners – und so auch beim *Tristan* – konfrontiert. Wenn die Helden bei Wagner ein derartiges *Jenseits*, materialisiert durch die Wunde, ausmacht und ihr vordringlichstes Ziel der Tod ist, besteht dann darin nicht eine Analogie zum Freudschen Todestrieb, den man üblicherweise als Drang zum leblosen Anorganischen, zum Abbau jeglicher Spannungen interpretiert – im Gegensatz zum Lustprinzip, das auf *Konstanz* aus ist? Doch gerade das Beispiel der Wagnerschen Helden ermöglicht einen exemplarischen Einblick in die Lacansche Art und Weise, den Todestrieb vom Kontext der symbolischen Ordnung her (neu) zu denken. Dieser steht dann für Lacan *nicht* mehr für das, allem Biologischen inhärente Streben hin zum Tode, sondern es steht für eine radikale Negativität, die der Sprache, dem Feld des Symbolischen, eigen ist.

Anders gesagt ist der Todestrieb *„ein Name für das ewige, untote Leben, für das schreckliche Schicksal im endlosen Wiederholungskreislauf des Herumwanderns in*

17 Lacan (1960), 190.

Schuld und Schmerz."[18] Der Todestrieb ist nicht als ein Trieb zu verstehen, der den Tod als Ziel hat. Der Todestrieb strebt weder das Leben noch den Tod an. Aus diesem Grund kann er aber sehr wohl tödlich enden, weil er dem Tod gegenüber indifferent ist, weil er sich gar nicht mit dem Tod befasst. Der Wunsch nach Tod und Frieden, wie wir ihn bei den Wagnerschen Helden antreffen, ist daher vielmehr als Flucht vor dem Todestrieb zu deuten, als das Verlangen, diesen Exzess des Lebens endlich los zu werden. Daraus folgt, dass der Todestrieb die Bezeichnung für das Lebendigste, geradezu die Unsterblichkeit in der Psychoanalyse ist. Eine der zentralen Erkenntnisse der Psychoanalyse lautet daher, dass die Menschen Lebewesen sind, die *„von einem seltsamen Trieb besessen (sind), Leben im Übermaß zu genießen, leidenschaftlich einem Überschuss verhaftet, der auffällt und den üblichen Lauf der Dinge aus der Bahn wirft.*"[19]

Nach dem frühen Tod seiner Eltern findet Tristan am Hofe König Markes eine neue Heimat. Er wird vom König von Cornwall, der kinderlos geblieben war, so behandelt, als wäre er sein eigener, leiblicher Sohn, der einst die Thronfolge antreten und das Land regieren soll. Tristan (auf der anderen Seite) zeichnet sich durch äußerste Loyalität, Treue und Ergebenheit aus. Er gehorcht jedem Befehl des Königs und zieht für diesen in den Krieg, um fremde Ländereien zu erobern. Von einem psychoanalytischen Standpunkt aus macht er genau das, was uns allen als Sprech- und Lustwesen letztlich einzig übrig bleibt. Nachdem wir uns Hilfe suchend an den Anderen, diesmal den Vater, den *Namen-des-Vaters* (König Marke), wenden und uns nun seinem Gesetz (der Kastration) unterwerfen (müssen), versuchen wir unser Glück innerhalb der symbolischen Ordnung.

Wir sind nun vom Signifikanten gezeichnet, durchgestrichene, gebarrte Subjekte ($\$$), d.h. wir sind uns selber (notwendigerweise) fremd geworden. *„An der Stelle, an der das Kind für andere in Erscheinung tritt, anders gesagt als Sinn auftaucht, schwindet es am Ort des Seins.*"[20] Mit Hilfe des Signifikanten erreichen wir zum einen eine gewisse (lebensnotwendige) Distanz zum Genießen (dem verbotenen Mutter-Ding: Inzesttabu) und versuchen zum anderen dieses Genießen in einen Sinnhorizont einzubetten. Der Andere – entsprechend dem Effekt der Übertragung in der analytischen Kur – wird als der künftige Bedeutungsgeber und -garant *eingesetzt* und damit das symbolische Feld abgeschlossen. Seine *Existenz* verdankt der Andere aber nur einem mangelhaften Subjekt (Tristan), das in einer Art *erzwungenen Wahl* die Entfremdung im (großen) Anderen (die symbolische Ordnung des König Marke) annimmt. *„So erkennen wir den König*

18 Žižek (2003), 17.
19 Žižek (2003), 18.
20 Seifert (1987), 65.

beispielsweise an, weil er der König ist, obwohl er nur König ist, weil wir ihn anerkennen.‘[21] Die symbolische Ordnung als solche existiert also gar nicht. Es gibt sie nur aufgrund der sich ständig wiederholenden (Wieder-)Anerkennung durch Subjekte.

Dabei darf man nicht in die Falle gehen, das Genießen, den Exzess des Lebens als primär und das symbolische Gesetz als sekundär zu denken. Dieser Exzess oder Überschuss, auf Wagnerianisch *die Wunde*, wird gerade deshalb als *untot* bestimmt, da die *„symbolische Ordnung ‚für den Tod steht‘, in dem präzisen Sinn, dass sie das Reale des Körpers ‚mortifiziert‘, es einem fremden Automatismus unterordnet, seine ‚natürlichen‘ Instinkte aus dem Rhythmus bringt und dabei den Überschuss des Begehrens, d.h. Begehren als Überschuss erzeugt.‘*[22] Es gibt also etwas, das nicht in die symbolische Ordnung eingebettet, etwas, zu dem *keine* Distanz errichtet, oder, hegelianisch gesagt, das nicht dialektisiert werden kann. In der Sprache Jacques Lacans treffen wir hier auf das Objekt der Analyse, das Objekt klein a.

Man könnte die Position Tristans vor dem Zusammentreffen mit Isolde daher als perverse Position im Lacanschen Sinne charakterisieren. Dabei muss man wissen, dass für Lacan die Bezeichnungen pervers, hysterisch, etc. entpathologisierte, existentiell-ontologische Positionen sind, die uns alle mehr oder weniger betreffen. Das oberste Ziel des Perversen – dasselbe gilt für den Hysteriker, wenn auch mit einer etwas anderen Strategie – ist es, der direkten Begegnung mit dem Genießen (der Wunde) aus dem Weg zu gehen. Dafür unterwirft er sich voll und ganz der symbolischen Ordnung, in unserem Falle König Marke. Tristan gibt seine eigene konstitutive Spaltung auf, er macht sich zum Objekt, wird zum Instrument für den Anderen, d.h. er führt all die Befehle seines Herren aus, mit dem Ziel ein perfekter Diener für den Anderen/König zu sein. Dieser Dienst gipfelt natürlich in der auch für das Alltagsverständnis als *pervers* zu bezeichnenden Handlung, Isolde, *seine* Liebe, für König Marke nach Cornwall zu schaffen und damit direkt für dessen (sexuellen) Genuss zu sorgen. Tristan handelt damit ganz nach dem Motto: *„Solange der andere genießt, brauche ich selbst es nicht zu tun, also muss ich sein Genießen sicherstellen.‘*[23]

Das Lacansche Begehren, manifestiert in Perversion und Hysterie, zeichnet sich dadurch aus, dass es vom uneinholbaren Rest, dem exzessiven Genießen gleichzeitig angezogen und abgestoßen wird. Das Begehren steht im Dienste des Lustprinzips. Oberstes Ziel des Begehrens ist es daher, Distanz zum Jenseits des Lustprinzips zu halten. Das Begehren hält und bewahrt Di-

21 Butler (2006), 41.
22 Žižek (1996), 21/22.
23 Dolar (2002), 104.

stanz zum Genießens-Ding, indem es sich einem unaufhörlichen Kreisen hingibt. Das Begehren kreist um seinen eigenen (Ab-)Grund, um die Objekt-Ursache des Begehrens, das Objekt klein a, diesen nicht-symbolisierbaren, realen Rest des Genießens; und die symbolische Ordnung, synonym für das Begehren, bietet uns die unterschiedlichsten Möglichkeiten, mit diesem Genießens-Ding umzugehen, es möglichst effizient auf Distanz zu halten. Das eigentliche Ziel des Begehrens ist es nämlich, nicht an ein Ziel, das Ding oder eben die endgültige Befriedigung zu gelangen, sondern das Begehren ist das Begehren nach dem Begehren, es ist das Begehren nach Nicht-Befriedigung.[24]

Isolde steht demgegenüber natürlich für den Exzess, den Überschuss, quasi das Auge des Hurrikans, worum Tristans Begehren kreist, das ihn zum einen extrem anzieht, dessen Nähe er aber auf der anderen Seite meidet wie der sprichwörtliche Teufel das Weihwasser – erst nachdem Isolde Tristan durch Kurwenal mitteilen lässt, dass sie nur an Land geht, wenn er vorher mit ihr spricht, bleibt Tristan nichts anderes übrig, als sich ihr zu stellen.[25] Das erste Zusammentreffen mit Isolde, welches der Bühnenhandlung vorausgeht, stellt für Tristan jene oben erwähnte, wiederholte traumatische Begegnung mit dem Abgrund des Anderen, der Wunde, dar, die sein bisheriges Leben aus der Bahn wirft. Isolde heilt ihm zwar die durch Morold zugefügte (körperliche) Wunde, aber gleichzeitig *erinnert* sie ihn wieder an seine *alte Weise:* „im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!“[26], die sein Los in diesem Leben ist. Isolde reißt aber nicht nur diese alte Wunde wieder auf, sondern in ihr glaubt Tristan gleichzeitig eine Antwort und Erlösung auf sein Leiden, sein ewiges Sehnen, gefunden zu haben und somit *ist* Isolde von nun an seine Wunde.

Ganz charakteristisch für diese Ambivalenz ist, dass Tristan zum einen König Marke quasi zwingt (er droht ihm das Verlassen des Königshofes an), ihn als Brautwerber nach Irland fahren zu lassen, um Isolde als zukünftige Königin nach Cornwall zu holen; zum anderen unternimmt er alles, um nicht direkt und alleine mit Isolde konfrontiert zu werden. Er will ihr gleichzeitig so nahe wie möglich *und* so fern wie es geht sein. Die Barriere, die zwischen Tristan und Isolde zunächst noch besteht, wird durch König/Vater Marke materialisiert. Für ihn zu leben, zu dienen und zu sterben, ist jene (symbolische) Identifikation, jener *Tag* für Tristan, mit Hilfe dessen er seiner eigenen ontologischen Heimatlosigkeit entgeht, seiner Wunde (der alten Weise) entfliehen kann. Gleichzeitig kehrt der eigene Mangel aber im Mangel des großen Ande-

24 Vgl. Dolar (2002), 71.
25 Wagner (1857), 26f.
26 Wagner (1857), 89.

ren (der Welt des Sinns und der Bedeutung) wieder. Der große Andere ist nämlich ebenfalls von einer Leere, einem Loch gezeichnet. Es mangelt auch ihm an Abgeschlossenheit und darum spricht Lacan vom gebarrten, durchgestrichenen Anderen (A̶), ganz analog zum durchgestrichenen Subjekt ($). Der Kern, der im Innersten des Anderen verharrt und sich der Dialektisierung, der symbolischen Vermittlung entzieht, ist wiederum das Objekt klein a, die Objekt-Ursache des Begehrens.

Die Einnahme des Zaubertranks bringt genau diese Barriere, die Distanz zwischen Tag und Nacht oder, mit Lacan, zwischen Realität und Realem zum Zusammenbruch. Das Eindringen des Realen als bevorstehender Tod führt zum Zusammenbruch der (symbolischen) Realität. Damit ist die symbolische Ordnung (der große Andere) – verstanden als soziale Verpflichtungen bzw. Zwänge jeglicher Art – suspendiert und Tristan und Isolde können sich uneingeschränkt gegenseitig zu ihrer Liebe bekennen. Sie befinden sich damit im Bereich *zwischen den beiden Toden*, d.h. sie sind zwar bereits symbolisch tot (aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen), aber trotzdem noch physisch am Leben. Nun scheint der *wahren* Liebe, dem gemeinsamen Eintauchen in die Nacht, der Erlösung durch die totale Verausgabung in der Geschlechtsliebe – *der* zentralen Ideologie dieses Stücks – nichts mehr im Wege zu stehen.

Es gibt kein Sexualverhältnis

Der Liebestod will aber nicht gelingen – weder im Ersten, noch im Zweiten Aufzug! Die eigentliche Handlung widersetzt sich dem ideologischen Projekt der Liebe als radikaler Überschreitung aller symbolischen Verbindungen hin zur ekstatischen Selbstauslöschung, die im Tod kulminiert.[27] Immer steht ein äußeres Hindernis im Wege, sodass die endgültige Liebesverschmelzung scheitert. Im Ersten Aufzug überrascht (?) die Liebenden das zu frühe Erreichen Cornwalls und das Erscheinen König Markes, im Zweiten Aufzug interveniert die auf der Jagd vermutete Hofgesellschaft.

Beide Male sind die Liebenden schon weit in die mystische Selbstauslöschung vorgedrungen, haben sich von der Welt (des Tages) bereits entfernt und stehen scheinbar kurz vor der im Tode kulminierenden endgültigen Liebe: So endet das Liebesduett im Ersten Aufzug, vor der äußeren Intervention, mit den Worten: *„Welten-entronnen du mir gewonnen! Du mir einzig bewußt, höchste Liebes-Lust"*[28] und Brangäne und Kurwenal haben einige Mühe, die beiden aus ihrer Weltvergessenheit wieder ans Tageslicht zu zerren. Sie scheinen wie von Sin-

27 Vgl. Žižek (2003), 35.
28 Wagner (1857), 41.

nen, wenn Tristan singt: *„Wer naht? Welcher König"*[29] und Isolde: *„Wo bin ich? Leb' ich?"*[30] Beide müssen mit Entsetzen feststellen, dass sie sich tatsächlich noch am Leben bzw. in der Tages-Welt befinden. Der zweite Versuch dieser Selbstauslöschung im Zweiten Aufzug verweist auf die Sprache als zentrales Charakteristikum der Subjektivität bzw. der trennenden Macht des Tages. An ihrem Höhepunkt angekommen, gelingt es den Liebenden scheinbar, gerade diese Hürde hin zum endgültigen Frieden zu überwinden, wenn sie zusammen die berühmten Zeilen singen: *„Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht Isolde; ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen; endlos ewig ein-bewußt: heiß erglühter Brust höchste Liebes-Lust."* Brangänes Schrei und das Eindringen der Jagdgesellschaft verhindern erneut das absolute Glück von Tristan und Isolde. Der Tag, *„der öde Tag – zum letzten Mal"*[31] hat sie wieder.

Warum will das Sterben aber nicht gelingen? Wofür stehen die äußeren Interventionen, die das Sterben verunmöglichen – das Vertauschen des Liebestrankes bzw. die Ankunft in Cornwall (Erster Aufzug), das überraschende Erscheinen der Jagdgesellschaft (Zweiter Aufzug) und die Ankunft des zweiten Schiffes mit Brangäne und König Marke, wodurch Isoldes Eintauchen in die Nacht noch einmal verhindert wird (Dritter Aufzug)? Warum dieses permanente Scheitern des absoluten Glücks? Manifestiert sich darin der ewige Kampf zwischen Nacht und Tag bzw. Natur und Kultur? Mit Jacques Lacan und dessen Unterscheidung zwischen Realität und Realem liegt der Grund dieses Scheiterns nicht im permanenten Versuch der Tagesrealität (dem Außen bzw. der Kultur), die Nacht (das Innen bzw. die Natur) zurückzudrängen, sondern das Hindernis, das Tristan und Isolde in ihrem Versuch zu sterben *im Wege steht*, ist, so könnte man sagen, die der Nacht eigene Gespaltenheit.

Traumatisch für das Liebespaar ist nicht das plötzliche Erscheinen der äußeren Realität, sondern die Konfrontation mit dem *Ding*, jenem harten, realen Kern *im Anderen*, der das narzisstische Eintauchen der beiden Liebenden verunmöglicht. Und die Intervention der *äußeren* Realität dient gerade dazu, an der Illusion des durch den Liebesakt erhofften ewigen Frieden im Tode festhalten zu können. Im Grunde materialisiert dieses Hindernis also nur die inhärente Unmöglichkeit, die *von innen her* das phantasmatische Eintauchen in die Nacht untergräbt.[32]

Aus diesem Grund muss man die Liebe von Tristan und Isolde als den narzisstischen Versuch werten, in den Liebespartner wie in einen Spiegel ein-

29 Wagner (1857), 42.
30 Wagner (1857), 43.
31 Wagner (1857), 70.
32 Vgl. Žižek (2003), 40.

zutauchen, um die grundlegende Differenz und Wunde, welche die symbolische Ordnung aufgerissen hat, endlich wieder los zu werden, zu überwinden und in Frieden zu sterben. Der spiegelbildliche Andere dient dem eigenen Begehren als reines Phantasma, das den Abgrund ausfüllt und überdeckt; als radikal Fremder, Unbekannter und Unvollständiger hat der Andere also keinen Platz. Steht dem aber nicht das Gelingen des Liebestodes am Ende des Dritten Aufzuges entgegen? Scheint diese Geschichte einer tödlichen Leidenschaft nicht am Höhepunkt und Ende des Stückes ihre Erfüllung zu finden, nämlich die Lösung in der ekstatischen Selbstauslöschung?

Es bleibt die Frage, ob im Dritten Aufzug tatsächlich *das* gelingt, was in den ersten beiden Aufzügen aufgrund der scheinbar äußeren Hindernisse zum Scheitern verurteilt war. Dagegen spricht zum einen schon die Tatsache, dass zunächst Tristan allein und erst in der Folge Isolde stirbt, also von einem *gemeinsamen* Eintauchen in die Nacht nicht mehr die Rede sein kann. Zum anderen sollte man sich an die Bayreuther Inszenierung von Jean-Pierre Ponelle halten, in der letztlich einzig und allein Tristan stirbt und das hektische Treiben am Schluss der Aufführung – die Ankunft Isoldes, das überraschende Erscheinen des zweiten Schiffes mit König Marke und Melot – einzig Tristans Phantasie entspringt.

Der gesamte Dritte Aufzug kreist nur noch um das Leiden Tristans, sein aktuelles (an der Wunde, die ihm Melot am Ende des Zweiten Aufzuges zugefügt hat) wie sein grundsätzliches (die alte Weise!). Daher ist es nur konsequent, am Ende ihn alleine sterben zu lassen. Tristan wartet, mal mehr mal weniger halluzinierend, auf das Ankommen Isoldes, die allein Heilung und das heißt: Frieden im Tode bringen kann. Verzweifelt ist Tristan im Dritten Akt nicht aufgrund des bevorstehenden Todes, oder weil er Isolde, seine große Liebe, noch einmal sehen will, um von ihr Abschied zu nehmen, sondern *„verzweifeln lässt ihn, dass er ohne Isolde nicht sterben kann und zu ewiger Sehnsucht verdammt ist – er erwartet ängstlich ihre Ankunft, damit er sterben kann.“*[33]

Das spricht Isolde selber aus, als sie im Liebesduett im Zweiten Aufzug davon singt, dass nur *ihr* Sterben, ihm den Tod ermöglicht. *„… wie anders als mit Isoldes eignem Leben wär' Tristan der Tod gegeben.“*[34] Also nur wenn sie stirbt, verliert Tristan seine Wunde und wird endlich erlöst. Genau *das* phantasiert, so die Inszenierung von Ponelle, Tristan am Ende des Dritten Aufzuges. Dieser zeigt uns das lange und langsame Sterben Tristans, der erst dann erlöst wird, wenn Isolde vorher in seiner Phantasie zu Tode kommt, so dass *ihr* Tod „Tristans eigenes phantasmatisches Supplement, die wahnhafte Konstruktion, die

33 Žižek (2003), 17.
34 Wagner (1857), 64.

ihn befähigt, in Frieden zu sterben“[35], ist. Würde er aus seinem Phantasma erwachen, müsste er der traumatischen Realität in die Augen sehen, dass Isolde gerade *nicht* da ist und sie ihn auch nicht komplettieren kann. So aber steht Isolde in ihrem Liebestod für jene Strategie, mit deren Hilfe Tristan dem Ding, jenem unergründlichen Kern des Subjekts, der Gräte im Halse zu entgehen versucht. Sie ist sein Wahngebilde, dessen Tod es ihm endlich ermöglicht zu sterben.

Wagners Tristan stellt damit letztlich das beste Beispiel für Lacans Äußerung dar, in welcher er *Die Frau als ein Symptom des Mannes* bezeichnet. Tristan existiert einzig und allein durch sie, Isolde; sein ganzes Wesen liegt *außerhalb seiner selbst*, in der Frau. Ihr hat er seine ontologische Konsistenz zu verdanken, ganz im Sinne der Bestimmung des Symptoms beim späten Lacan.[36] Das Symptom (*sinthome*) stellt für Lacan den letzten Anker dar, der das Genießen strukturiert und somit die symbolische Ordnung bzw. das Begehren aufrechterhält. Löst sich das Symptom aber auf, ist das gleichbedeutend mit dem Zerfall des Subjekts, dem Untergang der symbolischen Ordnung. Sein, Tristans' Schicksal ist daher aufs Engste mit dem ihrigen verbunden.

Warum sollte sich das Symptom bzw. *die* Frau (als Phantasma) aber auflösen? Was könnte zu ihrer Vernichtung führen? In der höfischen Liebe galt es, der verehrten *Frau-Welt* bedingungslos zu dienen, egal, welch schwere Prüfungen sie verlangt hat. Gleichzeitig war es geboten, sich ihr nur in einem angemessenen Abstand zu nähern, ihr nicht zu nahe zu kommen, so wie sich z.B. auch Robert Schumann seiner zukünftigen Frau Clara sehr vorsichtig und zurückhaltend näherte.

> *„Schumann strebte auf eine schwer zu definierende Weise stets eine gewisse Distanz zwischen Clara und sich an, um ihren erhabenen Status zu wahren und sicherzustellen, dass sie nicht zu einer realen Nächsten würde, die ihn mit den abstoßenden Details ihres Alltagslebens konfrontiert hätte.“*[37]

Diese absolute Nähe des Anderen bekommt z.B. Don Quijote zu spüren, wenn er glaubt, seine heiß verehrte und gesuchte Weltherrscherin von Toboso, Dulcinea, vor sich zu haben, die konkrete Frau aber diesem Phantasma so gar nicht entsprechen will und kann. Die noch nie gesehene und nur vom Hörensagen bekannte Schönheit Dulcinea, dieses schöne Liebes-Ding, verwandelt sich immer in eine Ekel erregende Substanz, sobald er sich ihr nähert. Die Allerweltsdamen *all zu nah* betrachtet, konfrontieren Don Quijote mit ihrem mangelhaften Aussehen und Körper. Nur ein Wahngebilde à la Don Quijote,

35 Wagner (1857), 43.
36 Vgl. Žižek (1993), 19.
37 Vgl. Žižek (1993), 114.

das Zauberer und Hexen für sein Nichterreichen Dulcineas verantwortlich macht, kann dann noch sein Phantasma von *der* Frau aufrechterhalten:

> *„Was sagst du dazu, Sancho? Siehst du, welchen Haß die Zauberer auf mich haben! Siehst du, wie weit sich ihre Bosheit und ihr Neid auf mich erstrecken, da sie mich selbst des Glücks berauben, das mir gewährt wird, meine Dame in ihrer wahren Gestalt zu erblicken?“*[38]

Die *wahre Gestalt* ist aber nicht zu haben, nicht für Don Quijote und auch nicht für Tristan. Nachdem die beiden Versuche, gemeinsam in die Nacht einzutauchen, das Einswerden, um vom Exzess des Lebens (der Wunde) zu genesen, scheitern, weil sie sich zu nahe gekommen sind, findet Tristan im Dritten Aufzug endlich seinen Frieden, nachdem Isolde als sein Wahngebilde stirbt. *„Demgemäß ist Isoldes Tod einfach der passende Höhepunkt von Tristans Sterbensprozess; durch ihr selbstauslöschendes Eintauchen in die ‚höchste Lust' findet* ER *schließlich Frieden.“*[39] Darin manifestiert sich letztlich die Ideologie des Wagnerschen Werkes, die darin besteht, die Wunde ungeschehen machen zu wollen, d.h. sich vom Abgrund des Anderen (dem Realen), dem Ekel und Schrecken, zu entfernen und an einer narzisstischen Liebesauffassung festzuhalten.

Diese Illusion, dass der Geliebte tatsächlich in der Lage wäre, meinen Mangel zu kompensieren, kann zum einen, wie beim Tristan, zum zwanghaften Festhalten am Idealbild (Phantasma) führen, wodurch der andere als radikal Anderer keinen Platz mehr hat; oder aber der Geliebte wird zum Hassobjekt, das zerstört und vernichtet werden muss, wie in Kleists *Penthesilea*. Der Abgrund des Anderen, das Objekt klein a, entwischt aber sowohl dem Phantasma, wie auch dem direkten körperlichen Kontakt.

> *„Das Objekt Klein-a kann, obwohl es das Überbleibsel des dem Symbolischen äußeren Realen ist, nur als die inhärente Überschreitung innerhalb des symbolischen Felds hervortreten, so daß wir, wenn wir auf das Reale des Körpers schlagen [wie Penthesilea dies mit Achill macht; A. K.], definitionsgemäß immer das Ding verfehlen, das sich uns entzieht.“*[40]

Das Scheitern resultiert dabei aus dem Wunsch nach einer *reinen* Liebe, welche immer eine zerstörerische, (auto-)aggressive Kehrseite mit sich bringt. Richtet sich diese der *reinen* Liebe inhärente Aggression Penthesileas in sadistischer Manier *nach außen*, so kommt es bei Tristan zu einem suizidalen Ausbruch, indem er sich in Melots Schwert stürzt.

Wann aber begegne ich dem Anderen qua Ding-Nebenmenschen? Wann kann man tatsächlich von einer Art authentischer (Liebes-)Begegnung *jenseits*

38 Cervantes (1982), zit. nach Seifert (1987), 130.
39 Žižek (2003), 48.
40 Žižek (2003), 104.

des Phantasmas sprechen? Genau dann, wenn ich in einer traumatischen Situation, die ich nicht in mein Phantasma integrieren kann, dem Genießen des idealisierten Geliebten gegenüberstehe, *„wenn ich an ihm oder ihr ein winziges Detail entdecke (eine zwanghafte Geste, einen exzessiven Gesichtsausdruck, einen Tick), das mir die Intensität des Realen des Genießens anzeigt."*[41] In so einem Moment, in dem mein phantasmatischer Schirm, mein Zugang zum Liebesobjekt, zusammenbricht und ich dadurch quasi gezwungen werde *das Phantasma zu durchqueren*, treffe ich auf den desublimierten Geliebten aus *Fleisch und Blut*, auf dessen Überschuss bzw. Exzess, auf das Objekt klein a im Anderen, das ihn einzigartig macht.

Anders ausgedrückt – man denke nochmals an den gescheiterten Versuch des gemeinsamen Eintauchens in den Liebestod im zweiten Akt – könnte man sagen, dass zwei Geschlechtspartner nie alleine sind, da ihre Aktivität mit einem phantasmatischen Supplement einhergehen muss, das ihr Begehren aufrechterhält. Jedes Liebespaar besteht letztlich also aus drei Elementen, „1 + 1 + a, wobei a der ‚pathologische' Makel ist, der die reine Versenkung des Paares stört". Und, um zu guter Letzt noch auf das geheimnisvolle Ausgangsmotto zurückzukommen, das auf einem englischen Werbespot für eine Biermarke basiert, in dem zunächst – entsprechend dem Grimmschen Märchen vom *Froschkönig* – aus einem Frosch ein Prinz wird, dessen Kuss in der Folge die Frau in eine Flasche Bier verwandeln lässt: während die Frau diesen Mangel (a) mit Lacans großem Phi überdecken will – sie sucht nach einem Mann mit voller phallischer Präsenz; sucht der Mann eine Frau, die er zu einem Partialobjekt, der (Objekt-)Ursache seines Begehrens, reduzieren kann. *Es gibt also kein Sexualverhältnis*, denn „Wir haben entweder eine Frau mit Frosch oder einen Mann mit einer Flasche Bier – was wir nie erreichen können, ist das ‚natürliche' Paar von schöner Frau und schönem Mann."

Literatur

Borch-Jacobsen, Mikkel (1999): *Lacan: Der absolute Herr und Meister*, übers. v. Konrad Honsel, München.

Butler, Rex (2005): *Slavoj Žižek zur Einführung*, übers. v. Engels, Bettina, Hamburg (2006).

Cervantes, Miguel de (1982): *Der scharfsinnige Ritter Don Quixote von der Mancha, Bd. 2*, Frankfurt am Main. Zit. nach: Seifert, Edith (1987): *'Was will das Weib?' Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*, Weinheim/Berlin.

Dolar, Mladen (2002): „Die Maschine des Genießens", übers. v. Pfaller, Robert, in: Pfaller, Robert, Hg.: *Interpassivität*, Wien/New York, 85-106.

41 Žižek (1999), 87.

Freud, Sigmund (1895): *Entwurf einer Psychologie*, in: *Gesammelte Werke*. Nachtragsband, Frankfurt/M. 1999, 375-486.

Lacan, Jacques (1959/60): *Das Seminar Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse*, übers. v. Haas, Norbert, Weinheim/Berlin 1996.

Lacan, Jacques (1964): *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Haas, Norbert. Weinheim/Berlin 1996.

Laplanche, Jean (2004): *Ausgehend von der anthropologischen Grundsituation…*, in: Bayer, L./Quindeau, I., Hg.: *Die unbewusste Botschaft der Verführung. Interdisziplinäre Studien zur Verführungstheorie Jean Lapanches*, Gießen.

Miller, Jacques-Alain (1994): *Jacques Lacan: Von einem anderen Lacan*, in: Miller, Jacques-Alain, Hg.: *Von einem anderen Lacan*, Wien.

Seifert, Edith (1987): 'Was will das Weib?' Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan, Weinheim/Berlin.

Wagner, Richard (1857): *Tristan und Isolde*, Stuttgart, 2005.

Widmer, Peter (2004): *Angst. Erläuterungen zu Lacans Seminar X*, Bielefeld.

Žižek, Slavoj (1992a): *Der erhabenste aller Hysteriker: Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, übers. v. Charim, Isolde, Wien/Berlin.

Žižek, Slavoj (1993): *Grimassen des Realen – Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, übers. v. Charim, Isolde/Hübel, Thomas/Pfaller, Robert/Wiesmüller, Michael, Köln.

Žižek, Slavoj (1996): *Die Metastasen des Genießens – Sechs erotisch-politische Versuche*, übers. v. Bruckschwaiger, Karl/Buchner, Michael/Hagestet, Jens/ Scholl, Michael/Wiesmüller, Michael/Zimnik, Nina, Wien.

Žižek, Slavoj (1999): *Liebe deinen Nächsten? Nein, Danke! – Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*, übers. v. Schneider, Nikolaus G., Berlin.

Žižek, Slavoj (2003*): Der zweite Tod der Oper*, übers. v. Hildebrandt, Hans-Hagen, Berlin.

Žižek, Slavoj (2005): *Körperlose Organe – Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, übers. v. Schneider, Nikolaus G., Frankfurt am Main.

Verschuldetes Lieben – *Raskolnikow* von Fjodor M. Dostojewskij

Andreas Oberprantacher

Im Chiasmus ist das Kreuz näher
als im Thema „Kreuz"
Paul Celan, *Der Meridian*

Zu einer Zeit, wo zwischenmenschliche Beziehungen als Ausdruck partikularer Interessen gehandelt werden, ist man gerne bereit, ja zu sagen zu einer verklärten Vorstellung von Liebe, die die Erfahrung von Entfremdung relativieren und die jeweils eigene Ein-stellung[1] auf der Ebene des Wunsches absichern soll. Allerdings nur so lange, wie sich diese Vorstellung reibungsfrei mit dem saturierten Selbstbewusstsein des sich global gebenden Kleinbürgertums verträgt.

Vor dem Hintergrund der Tendenz, die ontologischen Konsequenzen des Verbums *Lieben* zu entschärfen, wollen wir uns in diesem Beitrag einigen Fragen zuwenden, die sich an Dostojewskijs Roman *Verbrechen und Strafe*[2] ausrichten. Diesen Text in den Mittelpunkt zu rücken, erscheint wichtig und sinnvoll, eignet er sich doch wie kaum ein anderer, auf die Dynamik liebender Hinwendung im Lichte einer polemischen Ausdifferenzierung von Lebensweisen hinzuweisen.

Vorausgeschickt werden muss, dass sich die Lektüre, der der Roman von Dostojewskij unterzogen werden soll, als radikale in zweifacher Hinsicht ver-

1 Den Hinweis auf die Bedeutung des Begriffs Ein-stellung als Ausdruck einer individuellen Identitätsdisposition verdanke ich Werner Ernst.

2 Als Grundlage dieser Lektüre wird die Übersetzung von Swetlana Geier verwendet, welche im Unterschied zu den eher romantisch gefärbten Lektüren, das Juristische, die Härte des Romans verstärkt in den Vordergrund stellt. Dostojewskij (2000).

steht: Zum einen soll nicht, wie möglicherweise erwartet werden mag, die philologische Treue zur wesentlichen Koordinate für die Interpretation des Handlungsverlaufes erhoben werden, sondern die Treue zu jenem *Ereignis*, das den Text des Romans bildet und von dem in weiterer Folge die Rede sein wird. Zum anderen soll versucht werden, die Frage nach der Bedeutung des Liebens bis zum Äußersten zu treiben, dorthin also, wo sie sich mörderischem Verlangen stellen muss.

Hermeneutische Klammern: Wille, Gewalt, Illeität[3]

Ein erster Satz von Fragen nun, den wir auf den Roman anwenden wollen, nimmt die sozialwissenschaftlich gesicherte Erkenntnis zum Ausgang, dass Gewalt, und noch vielmehr: der Lustgewinn in Folge von gewalttätigem Handeln, dem Menschen nichts Unbekanntes ist, sondern zu den grundlegenden Dispositionen gehört, soziale Wirklichkeit zu strukturieren und zu begreifen: Was aber bedeutet es, einen anderen Menschen zu lieben, wenn ein nicht unwesentlicher Teil unserer Erfahrungen, unserer gemeinsamen Geschichte von gewalttätigen Verstrickungen zeugt? Sind ‚wahrhaft' Liebende von einem Kokon der Unschuld umschlossen, sodass sie im Zuge ihres Liebestaumels weder von den ‚Versuchungen' dieser Welt noch von ihrem eigenen gewalttätigen Potential wissen? Oder weist die Liebesbeziehung doch ein tieferes Verständnis für Gewalt auf, das sich nicht in einer unschuldigen Zurückweisung derselben erschöpft? Diesen Fragen wollen wir nachgehen, indem wir die Struktur des Verlangens von Raskolnikow, der Hauptfigur in diesem Roman Dostojewskijs, entlang ausgewählter Textpassagen zu rekonstruieren versuchen bis hin zu seinem Schuldbekenntnis aus liebender Einsicht.

Der zweite Satz von Fragen knüpft an den ersten an, bleibt aber nicht dort stehen. Sofern sich das Verhältnis von Liebe und Gewalt, von Liebe und Schuld anhand einiger Passagen aus Dostojewskijs Roman *Verbrechen und Strafe* tatsächlich verdichten und sinnvoll erörtern lässt, muss auch eine zweite Unsicherheit diskutiert werden: Bezeichnet das Wort „Liebe" eine intime Dimension, die sich zwei Menschen eröffnet, welche sich einander zuwenden und auf sich selbst versammeln? Ereignet sich Liebe in der *absoluten Intimität* zweier Liebender, die in ihrer Abgeschiedenheit unmittelbar aufeinander bezogen sind? Oder gehört zur Liebe eine Erfahrung von *Illeität*, von uneinholbarer

3 *Illeität* soll hier in Anlehnung an Emmanuel Lévinas' Ausführungen gelesen werden, und zwar als *„‚Irgendwoherkommen' des Befehls, ohne daß man wüßte woher, dieses* Kommen*, das nicht ein* In-Erinnerung-Kommen*, nicht die Rückkehr einer zu Vergangenheit modifizierten – oder veralteten – Gegenwart ist, diese Nicht-Phänomenalität des Befehls, der mich jenseits der Vorstellung trifft, unbemerkt, ‚sich in mich einschleicht wie ein Dieb' […].“* Lévinas (1992), 328f.

Unendlichkeit und Fremdheit, welche Hinwendung ermöglicht, zugleich aber verhindert, dass Zuneigung in einer ausschließend-ausschließlichen Leidenschaft mündet? Um diese Fragen zu vertiefen, werden wir uns auch mit jenen Textpassagen beschäftigen, die uns über die unmittelbare Begegnung der Romanfiguren Raskolnikow und Sonja hinausführen.

Der spekulative Charakter der beiden Fragebereiche bringt es mit sich, dass die Antworten nicht in der Form einer definitiven Bestimmung oder allgemein gültiger Aussagen ausfallen werden können. Jede Frage nach dem ‚Wesen' der Liebe muss ihr Ziel schon allein deshalb verfehlen, weil es dem epistemologischen Charakter des Fragens entspricht, Fragenden und Befragtes in kritischer Distanz zu halten. Sofern die liebevolle Hinwendung aber eine dynamische Geste bezeichnen soll, die Menschen aufeinander zu bewegt, kann auf die Frage nach der Liebe unmöglich eine restlos befriedigende akademische Antwort gefunden werden. Wir werden uns im Rahmen unserer Lektüre also damit begnügen, auf Erfahrungen zu verweisen, die sich nicht anhand einzelner Buchstabenfolgen festmachen lassen, die sozusagen die Grenzen des Textes markieren.

Die polyvalente Semantik von *Prestuplenie i nakazanie*

Bevor mit der eigentlichen Lektüre begonnen wird, sollen einige Eckpunkte zur Entstehungsgeschichte des Romans und zu den unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten in Erinnerung gerufen werden.

In der Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts befand sich Dostojewskij in einer umfassenden Krisensituation, die in seinem schriftstellerischen Wirken nachhaltige Spuren hinterlassen sollte: Knappe zwei Monate nach dem Tod seiner ersten Frau, Marja Dmitijewna, folgte der Tod des Bruders Michail, mit dem er zunächst die Zeitschrift *Wremja* und anschließend *Epocha* herausgegeben hatte. Aus Mangel an Subskribenten musste schließlich auch die Zeitschrift *Epocha*, die Dostojewskij bis dahin als wesentliches Organ zur Publikation von Texten diente, eingestellt werden. Außerdem bedeutete die dritte Europareise, die Dostojewskij im Jahr 1865 gemeinsam mit der befreundeten Apollinarja Suslova nach Wiesbaden und Kopenhagen unternahm und die ihn wiederholt in europäische Spielkasinos führte, seinen finanziellen Ruin.

Inmitten dieser schwierigen Umstände entstand ein Werk, das sich vor allem durch seine kompositorische Klarheit und außerordentliche semantische Architektur ausweist: *Prestuplenie i nakazanie*. Dostojewskij hatte den Entwurf für den Roman aus Wiesbaden an den Redakteur der neo-slawophilen Zeitschrift *Russkij Westnik*, Mikhail Katkov, geschickt. Der Text erschien im darauf

folgenden Jahr in sechs Teilen und markiert für die philologisch Interessierten den Auftakt der *„Serie der großen Werke“*.[4]

Die Schwierigkeiten im Umgang mit Dostojewskijs erstem großen Roman zeichnen sich bereits bei der Lektüre und Übersetzung des von ihm gewählten Titels ab: Das russische Original, *Prestuplenie i nakazanie* (deutsch: Übertretung und Strafe), spannt zwei Begriffe in eine gemeinsame Ankündigung, deren Bedeutungshorizont sich weder auf die moralische noch auf die juristische Ebene reduzieren lässt. Angefangen von Mosers Übersetzung *Raskolnikow's Schuld und Sühne* (ca. 1888), über Rashins *Rodion Raskolnikoff. Schuld und Sühne* (1909) bis hin zu Hoffmanns *Schuld und Sühne* (1967) haben die deutschen Übersetzungen die moralische Konnotation des Geschehens in den Vordergrund gerückt und sich damit einer mehr oder weniger romantisch inspirierten Rezeptionstradition verpflichtet. Swetlana Geier, die Übersetzerin von *Verbrechen und Strafe* (1994), wendet mit gutem Grund ein, dass ein solches Textverständnis zu einer weitgehenden Entschärfung des russischen Titels geführt hat und beim Sprechen zu sehr schmeichle.[5]

Andererseits wird aber auch die rein juristische Diktion von *Verbrechen und Strafe* der semantischen Polyvalenz des russischen Titels nicht völlig gerecht. Denn mag es zwar stimmen, dass ein Mordfall das Zentrum des eigentlichen Romangeschehens bildet und ein Großteil der Handlung als kriminalistischer Fall aufbereitet wird, so ist doch nicht die juristische Verurteilung von Raskolnikow entscheidend. Die Erfahrung, liebevoll angerufen zu werden, von der die Geschichte Raskolnikows zeugt, durchbricht die immanente Selbstbezüglichkeit des gesprochenen Rechts und verweist auf ein der Jurisdiktion ‚vorausgehendes’ Ereignis: auf jenes der Übernahme unbedingter Schuld.

Zwischen Ekel und Verachtung: Raskolnikows Vision des *„Neuen Jerusalem“*

Wenden wir uns aber nun dem Roman und insbesondere seiner Schlüsselfigur Raskolnikow zu. Aufgrund der hohen Dichte von philologisch wie philosophisch relevanten Passagen, wird die Lektüre unter dem Vorzeichen der Auswahl stehen müssen. Insbesondere werden wir uns in unserer Spurensuche auf jene Textfolgen konzentrieren, die ein mögliches Verständnis für das mörderische Verlangen von Raskolnikow bieten. Denn erst vor dem Hintergrund eines potentiellen Mordes wird von der Bedeutung und Konsequenz der liebenden Haltung angemessen gesprochen werden können.

4 Städte (2002), 200.
5 Becker (2006), 3.

Bereits im Namen Raskolnikow (von *raskolot'*, deutsch: abspalten) kündigt sich auf paradigmatische Weise das Romangeschehen an: So wie sich die Glaubensgemeinschaft der ‚Altgläubigen' (Selbstbezeichnung: *starowery*, Fremdbezeichnung: *raskolniki)* im Zuge der Reformvorhaben des Patriarchen Nikon um die Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend von der russisch-orthodoxen Gesamtkirche gelöst haben, wird uns von Raskolnikow als ein im Modus der Ab-Spaltung Lebender erzählt. Der Roman gibt Auskunft darüber, dass er ein *„mit sich selbst beschäftigt[er]"*, *„von allen zurückgezogen[er]"*[6] Student sei, der von seinen Mitmenschen weiche, *„wie eine Schildkröte in ihren Panzer."*[7]

Für die Entfaltung der weiteren Handlung ist bezeichnend, dass die Isolation Raskolnikows, die zu Beginn der Erzählung ohne weitere Erläuterung vorausgesetzt und wiederholt mit einem Gefühl von *„Grimm und Verachtung"*[8] und des *„grenzenlosen Überdrusses"*[9] umschrieben wird,[10] nicht in eine romantische Sehnsucht nach Geborgenheit und Wärme umschlägt. Stattdessen wird sie einem Projekt zu Grunde gelegt, das den heroischen Willen des Protagonisten beweisen soll, indem die Vision einer auf Nutzen ausgerichteten Gesellschaft anhand eines ‚Experiments' praktisch überprüft wird: Wegen seines *„Widerwillen[s] vor jeder fremden Person, die sich ihm näherte oder auch nur zu nähern anschickte"*[11] wähnt sich Raskolnikow nämlich in der auserwählten Position, mit rasiermesserscharfer Kasuistik ein naturwissenschaftlich fundiertes Urteil darüber fällen zu können, wann ein Mensch für die Gesellschaft lebenswert ist und wann nicht. Wie besessen von der Idee des kalkulierbaren Nutzens und des sozialen Fortschritts im Namen *„eines Besseren"*, eines *„Neuen Jerusalem"*[12], spitzt sich Raskolnikows Vision einer nach utilitaristischen Prinzipien geformten Gesellschaft zu in der Frage, unter welchen Umständen ein menschliches Leben für ein höheres Ideal getötet werden dürfe.

Die Frage nach der Bedeutung und Tötbarkeit menschlichen Lebens aus dem Blickwinkel einer Person, die sich selbst von den Mitmenschen distan-

6 Dostojewskij (2000), 7.
7 Dostojewskij (2000), 40.
8 Dostojewskij (2000), 9.
9 Dostojewskij (2000), 15.
10 Wollte man ein psychologisches Profil von Raskolnikow und seinen latenten Sehnsüchten erstellen, müsste die im Roman vorausgesetzte Familienstruktur gründlicher analysiert werden. Aufgrund des Umstandes, dass Raskolnikow in einem vaterlosen Haushalt aufgewachsen ist, eine schwierige Beziehung zu seiner Mutter und zu seiner Schwester unterhält und darüber hinaus einen Mord an einer alten Frau plant, kann wohl angenommen werden, dass wir es hier mit einem ödipalen Drama unter umgekehrten Vorzeichen zu tun haben. Es sei damit aber lediglich ein Verdacht bezeichnet, dessen weitere Beweisführung wir schuldig bleiben müssen.
11 Dostojewskij (2000), 19.
12 Dostojewskij (2000), 352.

ziert hat und vorgeblich utilitaristische Kategorien als Maßstab des Handelns angibt, spiegelt auf literarische Weise die Ambivalenz des spätneuzeitlichen bis frühmodernen Wissenschaftsideals wieder: Einerseits möchte die sich unter dem Vorzeichen einer technisch-instrumentellen Rationalität vollziehende Abkehr von der klassischen Metaphysik gewährleisten, dass die soziale Wirklichkeit ohne Rückgriff auf spekulative Begriffe und Konzepte erklärbar und organisierbar wird. Andererseits sieht sich eben dieses immanente Verständnis von sozialer Wirklichkeit wiederholt vor die schwierige Aufgabe gestellt, Aussagen über die zwischenmenschlichen Beziehungen zu treffen und Handlungsanleitungen zu bieten, die ein gewisses Mindestmaß an öffentlicher Verbindlichkeit aufweisen. In dem Maße aber, wie die soziale Wirklichkeit durch Rückgriff auf pseudo-naturwissenschaftliche Begriffe gedeutet und gestaltet wird, ist alles verhandelbar – auch und insbesondere der ‚Wert' menschlichen Lebens.

Napoleonische Vermessenheit – Identität als Wille zum Mord

Unter diesen biographischen wie philosophischen Vorzeichen plant und verübt Raskolnikow einen Mord, der ihm als Beweis für die Konsistenz seines von Nützlichkeit durchtränkten Denkens und Handelns dienen soll. Bei dem ausgewählten Opfer handelt es sich um eine alte Frau, um eine *„unnütze, widerwärtige, bösartige Laus"*[13], für die er *„unüberwindlichen Abscheu"*[14] empfindet, deren Lebensweise er in jeder Hinsicht für moralisch verwerflich hält und deren Vorhandensein seiner Meinung nach unmöglich ein Verlust für die aufgeklärten Bürgerinnen und Bürger sein kann. Im Gegenteil, Raskolnikow vertritt sogar die Auffassung, dass sein mörderischer Plan sich mit den latenten Wünschen der Gesellschaft deckt, als ob die von ihm geschwungene Axt die Materialisierung der teleologisch gerichteten und von allen herbei ersehnten Vorsehung sei.

Nun ist entscheidend, dass Raskolnikow zwar einen höheren gesellschaftlichen Nutzen als äußersten Rahmen seines mörderischen Verlangens angibt – ganz so, als würde er gar nicht im Namen eigener Interessen handeln wollen –, letztlich aber doch mit dem Mord einer stigmatisierten Person, seinen eigenen Willen unter Beweis zu stellen versucht. Das eigentliche Ziel – sofern man hier überhaupt noch von einem rational artikulierbaren Ziel sprechen darf – von Raskolnikows mörderischer Absicht ist denn auch nie allein jenes, aus Respekt vor einem abstrakten utilitaristischen Prinzip zu handeln,

13 Dostojewskij (2000), 563.
14 Dostojewskij (2000), 88.

sondern dem unbewussten Rauschen seines bisherigen Lebens eine unbedingte Form zu verleihen.

Wie ein aus Raskolnikows Feder stammender Artikel, der noch vor dem Mord in der Zeitschrift *Perioditscheskaja Retsch* erschienenen ist, zu erkennen gibt, verpflichtet er seine Vision einer zukünftigen gesellschaftlichen Ordnung den historischen Gesetzgebern und Führern der Menschheit, den *„Lykurge[n], Solone[n], Mohammeds, Napoleons."*[15] Wohl ist sich Raskolnikow bewusst, dass diese Leitfiguren der Herren-Moral *„ausnahmslos Verbrecher waren,"*[16] allerdings nur solange, wie die Wahrnehmung des ‚gemeinen Volkes', des ‚Materials der Geschichte', als relevant vorausgesetzt wird. Wird hingegen die verheißungsvolle Zukunft, das „Neue Jerusalem", in den Blick genommen, so müsse man, Raskolnikows Gedanken folgend, zugestehen, *„daß alle, nicht nur die großen, sondern auch die nur einigermaßen überdurchschnittlichen Menschen [...] ihrer Natur nach unbedingt Verbrecher sein müssen – mehr oder weniger, versteht sich."*[17] Denn ein neues Gesetz, so scheint jedenfalls Raskolnikow zu behaupten, kann nur auf den Trümmern einer alten Ordnung errichtet werden.[18]

Im Namen Napoleons, der bereits von Hegel angesichts der Schlacht zu Jena als *„Weltseele"* und als *„Individuum [...], das hier auf einen Punkt konzentriert, auf einem Pferde sitzend, über die Welt übergreift und sie beherrscht"*[19] bewundert wurde, findet Raskolnikows Ichideal seine geschichtlich konkrete Entsprechung. Es ist ein Name, der das Verlangen symbolisch verdichtet, anders zu heißen, sich von Nietzsches *„Überflüssigen"* und *„Viel-zu-Vielen"*[20], denen man nur Abscheu entgegenbringen kann, restlos zu unterscheiden. Denn, wie Raskolnikow weiß,

> *„[...] der wahre* Herrscher*, dem alles erlaubt ist, zerstört Toulon,* veranstaltet *ein Gemetzel in Paris,* vergisst *eine Armee in Ägypten,* vergeudet *eine halbe Million Menschen im russischen Feldzug und setzt sich in Wilma mit einem Calembour darüber hinweg; und ausgerechnet er wird postum als Gott-*

15 Dostojewskij (2000), 350.
16 Dostojewskij (2000), 350.
17 Dostojewskij (2000), 351.
18 Raskolnikow führt in der theoretischen Begründung seiner zukünftigen Tat nicht die rechtserhaltende Gewalt, sondern die rechtsetzende als entscheidendes Kriterium für die Gestaltung der zwischenmenschlichen Ordnung an. Im Unterschied zur klassischen Souveränitätslehre lokalisiert er diese Gewalt allerdings nicht im ‚Volk', sondern im souveränen Subjekt. Berücksichtigt man an dieser Stelle die von Walter Benjamin in seiner Schrift *Kritik der Gewalt* vorgetragenen Thesen, so muss allerdings kritisch hinzugefügt werden, dass es selbst der rechtsetzenden Gewalt nicht gelingen kann, wirklich Neues zu schaffen. Denn letzten Endes befinden sich beide Formen der Gewalt, die rechtsetzende ebenso wie die rechtserhaltende, in einem mythischen Umlauf politischer Ordnungen, die sich wiederholt gegenseitig ablösen und hervorbringen. Vgl. dazu Benjamin (1971), 63 f.
19 Hegel (1969), 120.
20 Nietzsche (1988), 55.

> *heit verehrt – also war ihm* alles *erlaubt. Ja, offensichtlich sind solche Menschen nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus Erz!"*[21].

Und da es – in der Logik Raskolnikows – nicht reicht, bloß einen hypothetischen Unterschied zwischen dem Gebieter und seinem ‚Menschen-Material' zu setzen, sondern einen wirklichen, ist es nur folgerichtig, wenn er alles unternimmt, um sich inmitten anderer als Körper aus „Erz" zu beweisen.

Entlang dieser radikalen Auslegung der eigenen Einstellung anderen gegenüber wird verständlich, dass ein praktischer Beweis des unbedingten Willens in letzter Instanz in nichts anderem bestehen kann als in einem Mord, gedacht als äußerste Zuspitzung des Entweder-Oder: Entweder *ich* bin der, der ich mit der gesamten Kraft meines Begehrens sein will, oder *du*, mein negatives Gegenüber, bist. *Tertium non datur*. Denn Raskolnikows Konzeption des absoluten, gebieterischen Eigennamens entwickelt sich auf den Grundlagen eines polemischen Verständnisses von Selbstsein: Nur jener, der es schafft, sich Kraft seines individuellen Seins negativ von der Masse der schwächlichen Körper abzusetzen, ist im eigentlichen Sinn. Um den Namen Napoleons für sich beanspruchen zu können, um sich wie ein wahrer Herr gebärden zu dürfen, muss man sich als reueloser Mörder unter Beweis stellen. Ist doch nur ein Mörder, der für seine Taten weder Scham noch Reue verspürt, gänzlich er selbst.

Dass wir hier nicht allein einem literarischen Experiment gegenüber stehen, sondern uns im Zentrum einer Problematik befinden, die insbesondere im 18. und im 19. Jahrhundert den radikalen Flügel der Philosophie nach der Aufklärung erfasst hat, wird auch daran ersichtlich, dass zur damaligen Zeit wiederholt Positionen diskutiert wurden, die der von Raskolnikow unheimlich nahe kommen. Stellvertretend für die Bandbreite der radikalen Suche nach einer unbedingten Begründung des Selbstgefühls sei hier auf *Der Einzige und sein Eigentum*, das Hauptwerk von Max Stirner, der den Junghegelianern zugerechnet werden kann, verwiesen. Im Kapitel „Meine Macht" überschreitet Stirner explizit die Grenzen der sozialen Konventionen, um die Dimension des Selbstseins in brutaler Nüchternheit zu verkünden:

> *„Ich aber bin durch mich berechtigt zu morden, wenn ich mir's nicht verbiete, wenn ich selbst mich nicht vorm Mord als vor einem „Unrecht" fürchte. [...] Ich bin nur zu dem nicht berechtigt, was ich nicht mit freiem Mute tue, d.h. wozu ich mich nicht berechtige.'*[22]

21 Dostojewskij (2000), 370.

22 Stirner (1986), 183. Abgesehen vom Hauptwerk Stirners kann aber auch auf La Mettrie (2001) und Sade (1995) verwiesen werden.

Einzige Instanz einer Philosophie, die das Selbst hypostasiert, ist der jeweils eigene Mut, Bisheriges anzuerkennen oder zu überschreiten – aber selbst dieser Mut ist, schlussendlich, auf *„Nichts gestellt.“*[23]

Halten wir uns an diese philosophiegeschichtliche Lektüre von Raskolnikows Verlangen, dann besteht jedenfalls keine Notwendigkeit, einen Widerspruch zu erkennen zwischen der sich rational gebietenden Vision einer „besseren“, auf utilitaristischen Prinzipien fußenden Gesellschaft und dem unbewussten Wunsch, durch den Mord an einer anderen Person die eigene Identität zu behaupten. Raskolnikows Ich-Ideal, das sich im Namen Napoleons verdichtet, fungiert denn als Scharnier, das zwei Momente gegenstrebig fügt: die Vision eines nach utilitaristischen Prinzipien gestalteten zwischenmenschlichen Raumes einerseits und die tiefe Abscheu vor der erfahrbaren Nähe anderer Menschen andererseits.

Systematische Verkehrung von Freiheit und Notwendigkeit

Folgen wir dem weiteren Handlungsverlauf, so stoßen wir auf ein weiteres Indiz, das uns für unsere Lektüre und für ein mögliches Verständnis des Verhältnisses von absolutem Willen nach Selbstsein, Gewalt und Liebe hilfreich sein kann.

Je näher der Zeitpunkt des Mordes kommt, je entschiedener Raskolnikow diesen äußersten Entschluss über Leben und Tod einer anderen Person eigentlich fassen müsste, desto mehr ‚trübt' sich sein Verstand, desto abscheulicher werden ihm seine eigenen Beweggründe:

> *„Der gestrige Tag aber, der so unerwartet angebrochen war und alles auf einen Schlag entschieden hatte, übte eine fast mechanische Wirkung auf ihn aus: Als habe ihn jemand bei der Hand genommen und zöge ihn hinter sich her, unabwendbar, blindlings, mit übernatürlicher Kraft, keinen Widerspruch duldend. Als wäre er mit einem Zipfel seiner Kleidung in das Rad einer Maschine geraten und würde nun langsam in sie hineingezogen.“*[24]

Es deutet sich also im Text, im psychologischen Protokoll des Mörders, ein Bruch in der bis dahin so luzid-rationalen Argumentationsstruktur an – ein Bruch, dessen Bedeutung es vorsichtig zu heben gilt: Die Rationalität der Planung, die rasiermesserscharfe Kasuistik, mit der Raskolnikow seine Handlung begründen zu können glaubt und alle Details seines Verbrechens bewusst durchrechnet, steht letzten Endes nicht im Dienste eines unbedingten, eines umfassend freien Willens zum Selbstsein, sondern in jenem des unbewussten

23 Stirner (1986), 359.
24 Dostojewskij (2000), 97.

Begehrens der Auslöschung des partikularen Lebens, des fremden ebenso wie des eigenen.

Das von Dostojewskij sorgfältig herausgearbeitete Zusammenspiel von technisch-instrumenteller Rationalität und Todestrieb mag auf den ersten Blick verwundern. Wie kann es sein, dass sich Raskolnikow, der immerhin als Repräsentant des bürgerlich-aufgeklärten Intellekts in den Roman eingeführt wurde, eigentlich in den Fängen einer „keinen Widerspruch duldenden" Seinsmaschinerie befindet? Gibt es gar einen Pakt zwischen der Sehnsucht nach der rationalen Re-Organisation von Gesellschaft und dem unbewussten Wunsch, der Andere möge definitiv aus dem Blickfeld verschwinden? Der Text jedenfalls lässt Letzteres vermuten.

Berücksichtigen wir an dieser Stelle auch, dass der Mord für Raskolnikow nur vordergründig von ‚Erfolg' gekrönt ist: Dank einer Kombination ‚glücklicher' Umstände ist es dem jungen, mittellosen Studenten zwar möglich, die alte Frau gemäß seiner utilitaristischen Vorstellung von sozialer Gerechtigkeit mit einem Beil umzubringen. Doch um den Preis, dass schließlich auch eine zweite Person getötet werden muss, um den Tathergang weiterhin im Verborgenen zu halten. Zum Zeitpunkt des Mordes befindet sich die alte Dame nämlich nicht, wie von Raskolnikow ursprünglich vermutet, alleine zuhause, sondern mit ihrer Schwester Lisaweta, von der wir wissen, dass sie eine gütige wie einfältige Person ist, die selbst im Augenblick ihres Todes, *„nicht einmal die Hand vor das Gesicht hielt, um es zu schützen [...].'*[25]

Im Lichte dieser Diskrepanzen – akribische Planung / überstürzte und fehlerhafte Umsetzung; rationale Argumentationsstruktur / psychotische Schübe –, wird erkennbar, dass der Mord, ob seiner strengen Konzeption, unmöglich ‚Beweiskraft' entfalten kann, schon gar nicht eine, die sich für die Begründung einer unbedingten, einer vom Anderen befreiten Seinsweise verwenden ließe. Wenn der Mord überhaupt etwas offenlegt, dann die Unmöglichkeit, den ungeliebten Anderen aus dem Gedächtnis zu streichen. Diesen Gedanken hat bereits Jean-Paul Sartre in seinem frühen Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* mit phänomenologischer Präzision herausgearbeitet:

> *„Aber der Haß ist seinerseits ein Scheitern. Sein ursprünglicher Entwurf ist ja, die anderen Bewußtseine zu beseitigen. Aber selbst wenn ihm das gelänge, das heißt, wenn er den anderen im gegenwärtigen Moment vernichten könnte, könnte er doch nicht machen, daß der andere nicht gewesen ist. Mehr noch, da die Vernichtung des anderen als Triumph des Hasses erlebt wird, impliziert sie die ausdrückliche Anerkennung, daß der Andere existiert hat. Folglich wird mein Für-Andere-sein, indem es in die Vergangenheit sinkt, eine unabänderliche*

25 Dostojewskij (2000), 109f.

> *Dimension meiner selbst. Es ist das, was ich zu sein habe als gewesen-seiend. Ich kann mich also nicht von ihm befreien.*'[26]

Selbst wenn der Entschluss, einen Mord zu begehen, in der privaten Abgeschiedenheit des spekulativen Denkens erwogen wurde, handelt es sich doch um einen Akt, der um den Anderen weiß. Gerade im Moment des Mordes, an diesem extremen Kreuzungspunkt, an dem die Frage nach der Bedeutung, nach dem Woher und Wohin des eigenen Namens gestellt wird, reibt sich der Wille an der potentiellen Erfahrbarkeit des Anderen. Wäre der Andere tatsächlich nicht, dann hätte ein Mord niemals auch nur erwogen werden müssen.

Raskolnikows Geschichte zeichnet sich mithin dadurch aus, dass sein Plädoyer für eine unbedingte Entscheidung – *Ich* oder *Nicht-Ich* – in letzter Instanz nicht die Freiheit des Subjekts begründet, sondern die notwendige Struktur der Willenskraft offen legt. Dieser Umstand wird nicht zuletzt daran deutlich, dass Raskolnikow im Anschluss an seine Tat in seinen Albträumen wiederholt vom (Namen des) Anderen heimgesucht wird, sich also nicht selbst erlösen konnte.

Sonja, ein unentgeltliches Pfand der Liebe?

Bisher wurde in Dostojewskijs Roman eine einzige Fährte aufgenommen und anhand ausgewählter Textpassagen verfolgt. Das Lesen der napoleonischen Fährte erlaubte uns, Raskolnikows herrschaftlichen Diskurs vor dem Hintergrund seines Ekelgefühls und seines Willens, unbedingt er selbst zu sein, zu deuten. Um den Preis jedoch, dass entlang dieser Leselinien eine nihilistische Position rekonstruiert wurde, die sich wohl durch ein hohes Maß an philosophischer Stringenz auszeichnen mag, aber keine Aussicht auf ein Verständnis zwischenmenschlicher Beziehungen bietet, das über eine polemische Spannung hinausführen könnte. Wenn der Name Raskolnikows eine Bewegung bezeichnet, dann jene der zynischen Lust an der eigenen Verfehlung.

Je mehr Raskolnikow seinem mörderischen Fiebertraum verfällt, der ihm schlussendlich nicht die ersehnte Erlösung bringt, desto stärker rückt eine andere Romanfigur in den Vordergrund der Erzählung: Sonja wird die Romanfigur genannt, von deren Broterwerb wir zu Beginn des Romans durch ihren Vater Marmeladow unterrichtet werden. Es handelt sich um ein *„gedemütigte[s] Geschöpf"*[27], das vom Erzähler an der Grenze der russischen Gesellschaft der Mitte des 19. Jahrhunderts angesiedelt wird. Als junge Prostituierte mit einer schwindsüchtigen, psychisch labilen Stiefmutter, die drei Kinder in ihre zweite Ehe mitbringt, und einem leiblichen Vater, der dem Alkohol verfallen

26 Sartre (1994), 718f.
27 Dostojewskij (2000), 319.

ist und sich am liebsten am eigenen Schmerz erwärmt, muss sie für den gesamten Unterhalt ihrer Familie sorgen. Sie tut dies, indem sie sich selbst, ihre ‚jugendliche Unschuld', auf Verlangen ihrer Stiefmutter als Pfand auf der Straße einsetzt.

Das Thema des *Pfandes* ist für das Verständnis des Erfahrungshorizonts von Sonja von entscheidender Bedeutung. Aber nicht nur bei ihr, auch bei Raskolnikow finden wir dasselbe Motiv wieder, wenn auch unter völlig veränderten Vorzeichen. Beiden Romanfiguren ist gemeinsam, dass es ihnen im ‚Spiel' der bürgerlichen Gefühlsökonomie nicht möglich ist, sich völlig zurückzubehalten. Raskolnikow und Sonja können sich nicht in der subjektzentrierten Illusion einrichten, an und für sich selbst zu sein – als ob der zwischenmenschliche Raum allein dem individuellen Interessensaus- und Interessensabgleich diente. Weit entfernt von einer solch reduktionistischen Auffassung verweist ihre Einstellung auf ein Moment konstitutiver Entfremdung, ein Moment von Außer-sich-Sein. Doch beide ziehen aus dieser Erfahrung völlig unterschiedliche Schlüsse: Während sich Sonja auf der Straße aussetzt, sich selbst als Pfand einsetzt, übt Raskolnikow Rache an dem Umstand, der alten Frau die Uhr seines Vaters versetzen zu müssen, um auf diese Weise zumindest einen Teil seiner Schulden begleichen zu können.

Trotz der soziologischen Nähe zwischen Sonja und Raskolnikow, besteht zwischen beiden Romanfiguren also ein wesentlicher Unterschied hinsichtlich ihrer Ausrichtung auf andere. Während Raskolnikow von einem *„Untergangszynismus"*[28] erfasst wird, dem er nichts anderes entgegensetzen kann als seinen unbeugsamen Willen, sich selbst durch den Mord an einer anderen Person zu profilieren, scheint es für Sonja noch etwas anderes zu geben, das sie zutiefst bewegt. Im Lichte dieser ungleichen Dynamik verwundert es nicht, dass die Lebensweise Sonjas in der Logik Raskolnikows fragwürdig erscheinen muss. Und tatsächlich quält Raskolnikow nichts weniger als die folgende Frage, die er sich im Zuge eines Aufeinandertreffens in ihrer Wohnung stellt:

> *„Wie brachte sie es fertig, diese Lage so lange, viel zu lange, zu ertragen, ohne den Verstand zu verlieren, wenn sie schon nicht die Kraft besaß, einfach ins Wasser zu gehen? [...] Woher schöpfte sie die Kraft? Doch nicht aus der Unzucht?"*[29, 30]

28 Dostojewskij (2000), 130.

29 Dostojewskij (2000), 436.

30 Die Frage, ob bzw. inwiefern dieses Pfand-Sein Sonja selbst einen Genuss bereitet, kann anhand der Textpassagen nicht eindeutig beantwortet werden. Aber selbst wenn Sonja für ihre ‚Dienste' einen monetären Gegenwert verlangt und daraus möglicherweise einen Lustgewinn zieht, lässt sich ihre Handlung nicht in einem System von Äquivalenten auflösen. Der Akt, der Sonja kennzeichnet, richtet sich primär weder am Geld noch an der Lust aus, sondern an der Frage nach der Möglichkeit eines

„Eine Gottesnärrin! Ja, eine Gottesnärrin!"

Was Raskolnikow zu Sonja führt, ist mithin nicht eine romantische Sehnsucht nach privater Geborgenheit. Es ist nicht das plötzlich aufsprießende Begehren nach Intimität, sondern eine brennende Frage, die an die Festen seines Verständnisses von sozialer Wirklichkeit rührt: Wie kann es sein, dass eine Person, die doch Leid am eigenen Körper erfahren haben muss, weder Rache üben will noch daran zerbricht? Wie kann es sein, dass eine Person mit all diesen Erfahrungen standhalten kann, ohne selbst eine zynische Position zu beziehen?

Zu gut könnte sich Raskolnikow damit abfinden, dass auch andere Menschen, die sich den Erfahrungen zwischenmenschlicher Grausamkeit nicht entziehen, entweder einer lasterhaften Einstellung nachgeben oder, in letzter Konsequenz, einen Mord vorziehen. Wohl könnte er sich auch damit abfinden, dass die überwiegende Mehrheit der Menschen eben diesen Erfahrungen aus dem Weg gehen und stattdessen eine Form sozialer Seinsvergessenheit vorziehen. Für Sonja allerdings ist in der Logik Raskolnikows einfach kein Platz. Sie ist ihm ein unsinniger Überschuss, der zudem eine unmittelbare Bedrohung seines selbstzufriedenen Zynismus darstellt. Fordert sie doch sein ganzes Sein, seinen Willen und seine Lust an der eigenen Verfehlung allein durch ihre demütige Haltung heraus. Er kann also gar nicht anders, als dem Geheimnis ihrer Seinsweise auf den Grund zu gehen.

Im Zuge ihres ersten Dialogs, der zugleich einen epistemologischen Schwerpunkt dieses Romans von Dostojewskij markiert, stellt sich für Raskolnikow heraus, dass Sonja in Erinnerung an eine Lektüre des *Neuen Testaments* handelt, der sie ihr Leben verdankt: *„Was wäre ich denn ohne Gott?"*[31] gesteht sie. Obwohl Raskolnikow diesem Geständnis anfangs spöttisch gegenüber steht und ihr innerlich mit *„Eine Gottesnärrin! Ja, eine Gottesnärrin!"*[32] antwortet, kommt er doch nicht zu Ruhe. Sonjas *„streng und zornig"* funkelnde Augen überraschen ihn, wird ihm doch ersichtlich, dass alles an ihr *„von Minute zu Minute immer seltsamer und wunderlicher"*[33] wird.

An dieser Stelle nun zeichnet sich mit aller Deutlichkeit die christliche Semantik ab, die von Anfang an den Figuren zu Grunde gelegt war. Raskolni-

unbedingten Einsatzes, der nichts erwartet – auch keine Gegenliebe von Seiten ihrer Stiefmutter, auf deren Geheiß sie sich ja hingibt. Als literarische Figur bewegt Sonja sich vermutlich in der Nähe dessen, was von Derrida in seinem Werk *Falschgeld* als unbedingte Gabe bezeichnet wurde: *„Gabe, wenn es sie gibt, gibt es nur in dem, was das System unterbricht und das Symbol zerbricht, in einem rückkehrlosen Aufbruch, in einer Division ohne Dividende, das heißt ohne das* sys*tematische oder* sym*bolische Mit-sich-sein eines Gabe-gegen-Gabe."* Derrida (1993), 24.

31 Dostojewskij (2000), 437.

32 Dostojewskij (2000), 438.

33 Dostojewskij (2000), 439.

kow, der seinen Willen, eine unbedingte Identität zu begründen, bis an die äußerste Spitze getrieben und für das Leiden anderer Menschen im Grunde nur noch Spott übrig hatte, erkennt sich zunehmend in der Position eines Toten bzw. eines lebendig Begrabenen wieder. Diese Erkenntnis eröffnet sich ihm jedoch nicht als eigenständige Leistung seiner intellektuellen Fähigkeiten, sondern wird ihm im Gespräch mit Sonja zuteil, während diese ihm die Geschichte der Auferweckung des Lazaraus vorliest. Bedeutsam ist hier auch, dass das *Neue Testament*, aus dem Sonja liest, von Lisaweta stammt, der Ermordeten, die als ‚abwesende' Dritte am Gespräch selbst nicht teilnimmt, sondern an den ungesühnten Doppelmord erinnert.

Fasst man diese Momente zusammen, kann im Erzählungsstrang des Romans eine dreifache Dislokation festgestellt werden: Erstens wird die hermeneutische Geschlossenheit von Raskolnikows Ideologie aufgebrochen, in dem von Sonja ein fundamental anderer Zugang, und zwar ein liebender, auf sein Ringen mit sich selbst eröffnet wird. Zweitens verlagert sich die unmittelbare Begegnung von Raskolnikow und Sonja auf eine dritte Dimension durch den Verweis auf die beharrliche Nähe einer Toten, Lisaweta, als Sachwalterin ‚biblischer Wahrheit'. Und drittens wird die geschlossene Architektonik des Romans aufgebrochen, in dem durch einen Verweis auf das *Neue Testament* die Logik der Handlung ihren Sinn nicht immanent erlangt, sondern anhand eines Außer-sichs des Textes selber.

Vom Willen zum Selbstsein zur personalen Beziehung: ‚Auferweckung' als liebender Ruf

Kehren wir aber zu jener Textstelle zurück, die für diese Lektüre der Begegnung von Raskolnikow und Sonja von größter Bedeutung ist.

Während Sonja aus dem *Neuen Testament* vorliest, wird sich Raskolnikow seiner Isolation und, im weitesten Sinne, seiner Depersonalisierung bewusst. Er erkennt, dass er den Grund seiner selbst unmöglich in sich umfassen kann, dass bereits sein mörderisches Verlangen Beweis seiner an den Anderen gebundenen Seinsweise war. Er erfährt aber auch, wie er über das von Sonja vorgetragene *„Lazare, komm heraus!"*[34] selbst beim Namen gerufen wird, wie er wohl zum ersten Mal angesichts eines Anderen *präsent* – im Sinne von *geschenkt* – wird. Dieses Hinhören auf den Ruf macht ihn in seiner Isolation absolut betroffen, es lässt ihn seinen eigenen Todestrieb erkennen.[35] Und es fordert

34 Dostojewskij (2000), 443.

35 In seinem Werk *Person und Eros* hebt der Philosoph Christos Yannaras die ontologische Bedeutung des Rufes folgendermaßen hervor: *„Wir erkennen die Person in den ‚Grenzen' des Ereignisses der* Beziehung *und folglich nur in der Antwort auf den ursprünglichen* Anruf*, der sie ‚bewahrt' im Verwirklichen oder Scheitern von*

ihn auf, seine bisherige Lebensweise hinzugeben, ohne von vorneherein etwas Neues oder „Besseres" zu erwarten.[36]

In den auf diesem Gespräch aufbauenden Kapiteln werden wir schließlich selbst Zeugen einer zunehmenden ‚Auferweckung' von Raskolnikow, die darin besteht, dass er seine bisherige Einstellung nicht mehr als Ausdruck einer polemischen Spannung zu verstehen versucht. Er erlebt sie als eine sich im Vollzug befindende liebende Hinwendung zu Sonja, ja zu seinen Mitmenschen. Doch folgt diese Erkenntnis nicht den romantischen Vorstellungen eines unbedingten *hinc et nunc*, sondern einem Verständnis von liebender Beziehung als stetige Arbeit und unendliche Annäherung.[37]

Drei wesentliche Etappen dieses mühsamen Erkenntnisprozesses können voneinander unterschieden werden: Im Laufe des ersten Gesprächs, als Sonja aus dem *Neuen Testament* vorliest, wird sich Raskolnikow bewusst, dass er im Rahmen seines unbedingten Willens zum Selbstsein nicht das Leben erneuert, sondern den Tod eingerichtet hat. Er beginnt mithin zu erkennen, dass er sein rational legitimiertes Ziel systematisch verfehlt hat, dass er es vermutlich sogar verfehlen wollte. Dass es aber weder mit der Erkenntnis der eigenen Fehlleistungen, noch mit einem privaten Akt der Verzeihung sein Bewenden haben kann, wird erst im Zuge eines weiteren Aufeinandertreffens verständlich. Raskolnikow, dem kurz *„die Empfindung eines ätzenden Hasses gegen Sonja"*[38] sein Herz durchzuckte, wird befohlen, sein Leid auf sich zu nehmen und seine Tat öffentlich zu sühnen:

> *„»Steh auf!« [...] »Sofort! Geh! Diesen Augenblick! Stell dich auf eine Kreuzung, verneige dich, küsse zuerst die Erde, die du geschändet hast, verneige dich*

Beziehung. Und wenn die Person die Antwort *ist auf den Ruf zur ek-statischen Beziehung, dann ist es der Ruf, der ihre existentiale Voraussetzung bestimmt."* Yannaras (1982), 236.

36 Analog dazu beteuert der Phänomenologe Emmanuel Lévinas, der sich wiederholt mit den ethischen Grundlagen unserer zwischenmenschlichen Erfahrung beschäftigt hat und auch diesen Roman Dostojewskijs sehr gut kannte, das Wagnis, den Willen nach unbedingter Koinzidenz aufzugeben und eine andere Weise des Gesprächs aufzusuchen: *„Im Ausgang von der Subjektivität verstanden als Sich, im Ausgang vom* Herausfallen *und der Depossession, der Kontraktion, in der das Ich sich nicht erscheint, sondern sich opfert, kann die Beziehung zum Anderen Mitteilung und Transzendenz sein und nicht nur immer eine andere Form der Suche nach Gewissheit, d.h. der Koinzidenz mit sich, aus der man paradoxerweise die Kommunikation abzuleiten vorgibt. Von dieser Kommunikation und dieser Transzendenz wird man dann nur ihre Ungewissheit sagen können. Ja, im Gegenteil, die Kommunikation ist ein ganz anderes Abenteuer der Subjektivität als das, welches von der Sorge, sich wiederzufinden, beherrscht wird, ein anderes als die Koinzidenz des Bewusstseins; hier beruht die Kommunikation auf der Ungewissheit als einer positiven Bedingung: Nur als entschiedenes Opfer ist sie möglich. Die Kommunikation mit dem Anderen kann nur als gefährliches Leben Transzendenz sein, als ein schönes Wagnis, das eingegangen werden muß."* Lévinas (1999), 321f.

37 Einem Verständnis übrigens, das im Werk von Rougemont (1966) hervorragend aufgearbeitet wurde.

38 Dostojewskij (2000), 552.

> *dann vor aller Welt, nach allen vier Himmelsrichtungen und sage allen laut: ‚Ich habe gemordet.' Gott wird dir dann wieder Leben schenken. […]«*"[39]

Zwar bekennt sich Raskolnikow nicht sofort vor Gericht schuldig, doch kann er von diesem Angebot, das zugleich eine unbedingte Forderung ist, auch nicht mehr lassen. Als schließlich doch der Moment gekommen ist und Raskolnikow seine Tat vor Ilja Petrowitsch, dem Stellvertreter des Revierinspektors, gesteht, wird der Epilog des Romans eingeleitet. Das Geheimnis des Mordes ist gelüftet, der Täter wird verurteilt und dennoch steht noch etwas aus, das Dostojewskij für erzählenswert erachtet haben muss.

Erst in der Strafkolonie wirft sich Raskolnikow Sonja zu Füßen und umfängt ihre Knie. Erst nachdem Recht gesprochen wurde, nachdem das Urteil vollstreckt wurde, gesteht Raskolnikow Sonja seine Liebe. Wohl mag es Dostojewskij mit Paulus gehalten haben, als dieser im Brief an die Römer schreibt: *„So ist nun die Liebe des Gesetzes Erfüllung"* (Römer, 13,10).

Verschuldetes Lieben

Für die eingangs gestellte Frage nach der Bedeutung und Konsequenz von Liebe im Lichte zwischenmenschlicher Gewalt ist entscheidend, dass die Annäherung von Raskolnikow und Sonja weder eine einfache Abkehr von der Gewalt bedeutet, noch aus einem scheinbar friedfertigen Verlangen nach romantischer Innerlichkeit geschieht. Vielmehr wird im Text eine Bewegung vorgeschlagen, die sich nur vor dem Hintergrund einer radikalen Auslegung der Willensproblematik angemessen lesen lässt. Was Dostojewskij auszeichnet, ist seine Interpretation und Kritik des Verlangens latent idealistischer Prägung, den Willen als einen imaginären Ort des Selbstseins zu denken, der in seinen Grundfesten vom Anderen nicht berührt werden kann oder soll.

Wenn denn ‚Liebe' in diesem Werk von Dostojewskij ein Ereignis bezeichnet, dann jenes der *Beendigung von Gewalt* im Lichte einer bezeugten Erfahrung von zwischenmenschlicher ‚Auferweckung'. Sonja und Raskolnikow kommen sich im Roman nicht deshalb näher, weil sie eigentlich ‚in ihrem Innersten' unschuldig sind, sondern weil ihnen die gemeinsam anerkannte Erfahrung von Gewalt ein Modus persönlicher Beziehung eröffnet, die ihre bisherige Seinsweise von Grund auf zu verändern vermag.

Unserer bisherigen Lektüre folgend ist Liebe also alles andere als unschuldig, sie ist sogar das tiefste, das persönlichste Eingeständnis von Schuld. Eine Schuld allerdings, die weder von selbst noch in einer zweistelligen Relation auf sich genommen werden kann, sondern sich im Gedenken eines Dritten

39 Dostojewskij (2000), 568.

vollzieht, das Gemeinschaft zu stiften vermag. Denn von Liebe kann, letztlich, niemals im eigenen Namen gesprochen werden.

Literatur

Becker, Dirk (2006): „Ein Werk der Liebe. Über die Erfüllung eines Traumes. 16 Jahre, 4762 Seiten – Swetlana Geier hat Dostojewskij neu übersetzt.", in: *Der Tagespiegel,* 17.12.2006.

Benjamin, Walter (1971): *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Mit einem Nachwort von Marcuse, Herbert. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1993): *Falschgeld: Zeit geben I*. Aus dem Französischen von Knop, Andreas/Wetzel, Michael. München: Fink.

Dostojewskij, Fjodor M. (2000): *Verbrechen und Strafe*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Geier, Swetlana. 8. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1969): „Hegel an Niethammer, 13. X. 1806.", in: Hoffmeister, Johannes, Hg.: *Briefe von und an Hegel. Band 1: 1785-1812*. 3. Auflage. Hamburg: Felix Meiner Verlag. Band 1 von *Briefe von und an Hegel*. 4 Bd.e.

La Mettrie, Julien Offray de (2001): *Der Mensch eine Maschine*. Aus dem Französischen übersetzt von Lücke, Theodor. Nachwort von Tetens, Holm. Stuttgart: Reclam.

Lévinas, Emmanuel (1992): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Aus dem Französischen übersetzt von Wiemer, Thomas. Freiburg: Verlag Karl Alber.

Lévinas, Emmanuel (1999): *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Hg., übersetzt und eingeleitet von Krewani, Nikolaus. Freiburg: Karl Alber Verlag.

Nietzsche, Friedrich (1988): *Also sprach Zarathustra I-IV*. Kritische Studienausgabe. Colli, Giorgio/ Montinari, Mazzino, Hg. 3. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 55. Band 4 der Kritischen Studienausgabe (KSA). 15 B.de.

Rougemont, Denis de (1966): *Die Liebe und das Abendland*. Aus dem Französischen von Scholz, Friedrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Sade, Donatien Alphonse François de (1995): *Die Philosophie im Boudoir oder die lasterhaften Lehrmeister: Dialoge, zur Erziehung junger Damen bestimmt*. Deutsch von Bosch, Rolf. 5. Auflage. Hamburg: Merlin Verlag.

Sartre, Jean-Paul (1994): *Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Deutsch von Schöneber, Hans/König, Traugott. Hamburg: Rowolth, 718f. Band 3 von *Gesammelte Werke: Philosophische Schriften I*. In Zusammenarbeit mit dem Autor und Arlette Elkaïm-Sartre, begründet von König, Traugott/Wroblewsky, Vincent, Hg. von. 4 Bd.e.

Städte, Klaus (2002): *Russische Literaturgeschichte*. Unter Mitarbeit von Engel, Christine et al. (Redaktion). Mit 191 Abbildungen. Stuttgart: Metzel.

Stirner, Max (1986): *Der Einzige und sein Eigentum*. Bottrop: Verlag der Mackay-Gesellschaft.

Yannaras, Christos (1982): *Person und Eros: Eine Gegenüberstellung der Ontologie der griechischen Kirchenväter und der Existenzphilosophie des Westens*. Aus dem Griechischen von Hoening, Irene. Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie 44. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Liebespraxis und Abstraktion im Denken Adornos

Gianluca Crepaldi

„Trachte geliebt und nicht – bewundert zu werden."[1]
(Ludwig Wittgenstein)

Vorbemerkungen

Im Folgenden wollen wir vom Lieben sprechen. Dem nominalisierten Verbum wurde hier mit Bedacht Vorzug vor *der* Liebe gegeben, um gleich zu Beginn den Fängen idealistischer, romantisierender Abstraktionsgewohnheiten zu entgehen und den Blick eher darauf zu richten, wie Menschen heute tatsächlich *lieben*. Im Hauptteil wollen wir uns einem Aphorismus Theodor W. Adornos zuwenden und diesen umfassend deuten. Einleitend gilt es jedoch eine wichtige Analogie zwischen der Metaebene (Methode) seiner Schrift und dem von ihm aufbewahrten Gegenstand nachzuzeichnen.

Das Denken von Wissenschaft aus der Subjekt-Objekt Spaltung heraus ist wohlbekannt, allerdings noch nicht hinreichend als schmerzhaft und falsch erfahren: Sich einen beliebigen Gegenstand vorzunehmen und ihn mit seinen Vorstellungen zu „überfallen"[2], um anschließend die kopernikanische Wende zu feiern, ist insbesondere seit Kant nicht nur legitim, sondern erscheint als einzig vorstellbare Form von Vernunft überhaupt. Dieses aufklärerische Wissenschaftsideal hat Adorno als „*virtuell subjektlose Rationalität*"[3] bezeichnet: Die Dinge hätten sich zwar nach einer transzendentalen Subjektinstanz zu richten,

1 Es handelt sich hierbei um eine persönliche Bemerkung, die Wittgenstein 1940 in sein Notizbuch schrieb und die posthum mit einer Selektion anderer Kurznotizen veröffentlicht wurde. Vgl. Wittgenstein (1977), 79.

2 Heidegger (1960), 17.

3 Adorno (1975), 51.

würden erst durch diese konstituiert, in der Analysepraxis der Wissenschaften aber gilt es jene ontologische Distanz zu den Gegenständen zu wahren, die das Subjekt zwingt, sich seiner Subjektivität zu enthalten. So kommt er auch zu seiner Forderung nach einem „Mehr an Subjekt" in der (ansonsten trügerischen Fiktion von) Objektivität. Das steht im Gegensatz zur reflexiven Abstandnahme des Ichs von dem, worüber es zu sprechen meint, und kulminiert letztlich in der Frage nach Identität (und Differenz) von Denken und Gedachtem, oder anders gesagt von Denken und Sein, wie sie seit Parmenides die Philosophie durchherrscht.

Wie steht es um den Wahrheitsgehalt unserer Begriffe? Die Antwort Adornos lautet wie folgt: Das Objekt „widersetzt" sich gewissermaßen, leistet Widerstand gegen den verstellenden, allzu schnell verallgemeinernden Zugriff der Rationalität als formgebendem Prinzip. Genau aus diesem Grund benötigen wir ein ausharrendes Vermögen, uns den Gegenständen, oder besser: Inhalten zu überlassen, uns an den Sachen zu sättigen, um deren „*qualitativen Momenten gerecht zu werden.*"[4] Der Primat inhaltlichen Denkens bedeutet, das Allgemeine einer Sache nur im Durchgang durch das zunächst noch opake Dickicht subjektiver Erfahrungen auffinden zu können und nicht den Prozess des Erkennens, die Reifung von Wissen, durch die Voraussetzung reiner Erkenntnisform vorwegzunehmen. Das aber hieße wesentlich die Konfrontation mit Leid: „*Denn das Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet.*"[5]

Der Psychoanalytiker Wilfred Bion – aus der Schule Melanie Kleins – verknüpft die Bedingungen einer günstigen Entwicklung unserer kognitiven Fähigkeiten (und den damit verbundenen, Operationen der Abstraktion) notwendig mit dem Grad des menschlichen Vermögens, Leid zu ertragen. Jenes ereignet sich bereits in frühester Kindheit bei den ersten Versagungen, welche im Falle der Abwesenheit der Mutter und ihrer Brust eintreten, und wiederholt sich die gesamte Ontogenese hindurch. Entscheidend für eine förderliche Entfaltung des Denkens, für das Lernen, ist jeweils, ob und wie konsequent leidvolle Ereignisse – das Aufprallen auf „harter" Realität – toleriert werden konnten.[6] Leidvermeidung wäre demnach die Hingabe an eine Illusion, die besagt, dass Wissen im Vorhinein, unter Absehen von Erfahrung, möglich sei.[7] Das jedoch ist nicht nur gängige Wissenschaftspraxis, sondern gesellschaftliche Realität geworden, immer dann wenn *über* Sachen gesprochen wird,

4 Adorno (1975), 53.
5 Adorno (1975), 29.
6 Hegelianisch gesprochen bedeutet „*toleriert*" in weiterer Folge auch: *konserviert* und *(hin-)aufgehoben,* auf eine qualitativ neue Stufe.
7 Vgl. Bion (1992), 118.

anstatt *aus* ihnen heraus. Die Folge ist die Willkür des Urteils bzw. die Beliebigkeit, mit der eine Sache vor- und damit folglich her-gestellt wird.[8] Das Ergebnis sind Begriffskonstruktionen, die wie alle Konstruktionen auch immer anders sein können. Hierbei geht es nicht darum, einem Gegenstand gerecht zu werden; vielmehr soll das Denken als vor-stellendes Urteilen eine für das Subjekt entscheidende Funktion erfüllen: Begriffe stehen, wie ehemals die Verdrängung im frühen Stadium des Lustprinzips, im Dienste der Erleichterung von Unlust: *„Anstelle der Verdrängung [...] trat die unparteiische Urteilsfällung.“*[9] Weil aber dieses Lustprinzip nicht einfach aufhört, bleibt der Zusammenhang von Verdrängen und Urteilen fortan bestehen.[10]

Eine Auflehnung gegen solche unzulässigen Wegabkürzungen durch unser Begriffsinstrumentarium ist ausschlaggebend im Werk Adornos. Nicht die Abstraktion an sich, sondern die Art ihres Zustandekommens ist Kriterium ihrer Bewertung. Das Allgemeine stets vorauszusetzen, bildet einen autoritären Nährboden für den „*universalen Verblendungszusammenhang*“[11] unseres Denk-„Systems“. Dem entgegen steht die Einsicht, *„daß vom Tempo, der Geduld und Ausdauer des Verweilens beim Einzelnen, Wahrheit selber abhängt.*“[12]

Das Unvermögen, emotionale Erfahrungsgehalte, die dem Urteilen immer schon vorausgehen, im Begriff zu bewahren, ist keineswegs eine neutral hinzunehmende Tatsache. „*Nackte*“ Realitätsrepräsentationen[13] als *identitätssetzende* Begriffe prägt eine totalitäre und Andersheit ausgrenzende Charakteristik; darüber hinaus wird mit ihnen auch grundlegende eigene Mangelhaftigkeit zu verschleiern versucht:

> *„Dieses Versagen ist gravierend, denn abgesehen von den offensichtlichen Nachteilen der Unfähigkeit von Erfahrung zu lernen, ist das Bewusstsein einer emotionalen Erfahrung ähnlich notwendig wie das von Gegenständen. [... D]as Fehlen eines solchen Bewusstseins bringt einen Verlust an Wahrheit mit sich; Wahrheit scheint aber für die psychische Gesundheit unentbehrlich zu sein. Die Auswirkung einer solchen Deprivation auf die Persönlichkeit entspricht der Auswirkung körperlichen Verhungerns auf die körperliche Verfassung.“*[14]

8 Vgl. Heidegger (2002), 17.
9 Freud (2005), 33.
10 Adorno wirft der Psychoanalyse Freuds vor, mit ihrer ansonsten vernunftkritischen Haltung beim Realitätsprinzip des Ich verstummt zu sein. Adorno (1975), 269. Bion erweitert die Freudsche Perspektive und spricht von der *Koexistenz* von Lust- und Realitätsprinzip. Bion (1992), 77.
11 Adorno (1975), 397.
12 Adorno (2001), 135.
13 Bion (1992), 128.
14 Bion (1992), 107.

Das so verstandene Nichtzustandekommen von Wahrheit muss innerhalb der herrschenden Denkaxiomatik selbstverständlich auch das Lieben betreffen, es negativ beeinflussen. Es gilt zu fragen, was die Unliebe im aktuellen Liebesgeschehen ausmacht. Gerade weil die Liebe heute immer als eine *„friedliche Enklave“* der Freiheit innerhalb der enger werdenden Schranken des Systems betrachtet wird,[15] besteht die Notwendigkeit, sich mittels Theoriebildung der gern übersehenen Negativität zu nähern, die im Lieben zugleich steckt. Der Mangel an Wahrheit in der Liebe trug mit zur schlechten Liebespraxis bei. Deshalb ist auch die hier vorliegende, deutende Beschäftigung mit theoretischem Schriftgut nicht der Beliebigkeit einer Laune des Autors zu verdanken, sondern Ausdruck von Wesentlicherem: Große Geschichten – wie etwa jene Dostojewskis – könnten heute nicht mehr geschrieben werden und das keineswegs nur aufgrund historischer Anachronismen, sondern mangels der Erfahrung realer Beziehungen zwischen Menschen. Dieser Umstand hat u.a. dem Roman des 20. Jahrhunderts erhebliche Schwierigkeiten beschert und bedingt insbesondere in der Literatur ein häufig wiederkehrendes Motiv: Die Erzählung vom Verebben der Geschichten.[16]

> *„Das fortschreitende Verlöschen menschlicher Beziehungen bringt für den Roman allerdings einige Schwierigkeit mit sich. Wie soll man es anstellen, diese heftigen Leidenschaften zu erzählen, die sich über mehrere Jahre erstrecken und deren Wirkungen manchmal über Generationen hinweg spürbar sind? Von den Sturmhöhen haben wir uns weit entfernt, das ist das Mindeste, was man sagen kann. Die Romanform ist nicht geschaffen, um die Indifferenz oder das Nichts zu beschreiben; man müsste eine plattere Ausdrucksweise erfinden, eine knappere, ödere Form.“*[17]

Das Vakuum, das im Roman als Kunstform entsteht, reflektiert aber mehr als nur eine Branchenproblematik. Um die Liebe scheint es in der Tat schlecht bestellt. Eine positive Bestimmung von Liebe ist unmöglich zu geben, solange man sich nicht der einschneidenden Erfahrung eines fortschreitenden Mangels an Liebe – und zwar zuerst des eigenen – entsprechend aussetzt, ihn sozusagen durchleidet. Die „alten“ Romane bergen deshalb niemals weniger Wahrheit, aber sie scheinen zunächst in so unerreichbarer Ferne, dass die Schwierigkeiten im Verständnis existenzielle Ausmaße erreichen. Der heutige Leser benötigt dringend Hilfe und muss vielleicht erst einmal dort abgeholt werden,

15 Adorno (2001), 323.

16 So haben Franz Kafka, Samuel Beckett oder Elfriede Jelinek (u.v.a.) – nicht zuletzt in der Form ihres Schaffens – diese „Leerstelle“ thematisiert.

17 Houellebecq (2003a), 46f.

wo er steht. Zumeist findet sich da, wo er steht, aber nur *wachsende Wüste*.[18] Von eben dieser genährt, wütet in und zwischen den Zeilen Adornos theoretischer Prosa seine Erfahrung und versammelt in sich die Möglichkeit allgemeiner – nie endgültiger – Einsichten, deren Gehalte aber *„in der Undurchdringlichkeit selber*“ bewahrt bleiben.[19] Erfahrung kann nicht mit einem Begriff identifiziert werden, wenn dieser sie nicht zur Gänze aufgenommen hat. Weil die völlige Über-*ein*-stimmung von Denken und Sein aber fiktiv bleibt, bildet die Nicht-Identität die theoretische Ausgangnahme Adornos.

Ein Stimmungsbild der Dekadenz oder: *„Was ist die Hölle? Ich denke, sie ist der Schmerz darüber, daß man nicht mehr lieben kann.“*[20]

Wenn Adorno philosophisch über „Beziehungsprobleme“ reflektiert, tut er dies weitgehend noch vor der so genannten „sexuellen Befreiung“ der 68er Generation mit all ihrem gesellschaftlichen Nachhall. Deshalb scheint es angemessen, noch einige Bemerkungen zu letzterem vorauszuschicken.

Den alles usurpierenden Warenfetischismus unberücksichtigt lassend, wollte die damalige „Hippie-Kultur“ jedenfalls der Liebe zur Freiheit und damit zu ihrem wahrhaften Recht verhelfen, indem sie sich – wenn nötig mit Gewalt – der moralischen Fesseln des wertkonservativen Bürgertums zu entledigen versuchte. Der zeitgenössische französische Autor Michel Houellebecq (selbst ein Sohn von so genannten Alt-68ern), legt der mittlerweile „moralisch stabilisierten“ Unmoral des sexuellen Liberalismus die Rechnung vor: Seine Romane und Gedichte berichten von einem irreversiblen Auflösungsprozess zwischenmenschlicher Nähe, der sich extensiv vollziehe. Dieser Vorgang stehe direkt in Verbindung mit der liberalen Überdehnung und ideologischen Verhärtung unseres Menschenbildes als einem Individuum, das mit Attributen wie Bewusstseinsinstanz, feste Identität und schier grenzenlose „Autonomiebefugnis“ ausgestattet ist. Es zeichnet sich ab, dass Freiheit selbstgerecht und

18 Vgl. Heidegger (1992), 18: Heidegger zitiert in seiner Vorlesung „Was heißt Denken?“ Nietzsches Satz *„Die Wüste wächst“* und deutet das hereinbrechende Nichts im Zeitalter eines technomorphen Denkens an, dem das zu Bedenkende abhanden gekommen ist. Die Besinnung auf dieses Nichts bildet den ersten Schritt, nicht die kritische Abstandnahme im Sinne des archimedischen Punktes, also wiederum der Subjekt-Objekt Spaltung.

19 Adorno (2001), 135.

20 Dostojewski (2004), 434: Dieser Satz aus den Brüdern Karamasow dient hierbei vornehmlich dazu, so etwas wie die „Hölle auf Erden“ zu überschreiben. Mein Dank gilt Werner Ernst für den Hinweis auf den mystischen Gehalt dieser Stelle: Wer sein ganzes Leben lang nicht geliebt hat, für den ist der Übergang in die Ewigkeit nicht Himmel, sondern eben Hölle, da ein unendlicher Schmerz besteht, im Versäumnis jemals selbst Liebe geschenkt zu haben. (Vgl. dazu auch Weil (1989), 84: *„Hieniden kann man sich unter das Fleisch verbergen. Im Tode kann man es nicht mehr. Nackt ist man dem Licht ausgeliefert. Das ist dann, je nachdem, Hölle, Fegefeuer oder Paradies.*“)

zunehmend den Sinn des Freiseins *von* Etwas, nämlich von der Belastung durch den Anderen erhält. Weil es kein anderes Universum als jenes der menschlichen Subjektivität[21] geben soll, schwenkt also die Akzentuierung des Lebens vollends auf die Entwurfsgewalt dieses sich selbst behauptenden Subjekts um, das nur noch eigener, „hausgemachter" Logik folgt. Man spricht dann immerzu davon, dass der Mensch Möglichkeiten – ergo sich selbst – erschaffen könne und meint damit: In der großartigen Dignität seines Freiheitsvollzugs obliege es dem „homo humanus" selbst, durch einen kraftvollen Akt schöpferischer Spontaneität ein ganz besonderes Produkt in den bunten Regalkorridoren des Supermarkts auszuwählen – oder doch lieber das andere. So oder ähnlich lautet der zynische Subtext, mit dem Houellebecq die spätere Moderne versieht. Gegen die Verkündigung des existenzialistischen Freiheitspathos von Sartre, Camus u.a., setzt er die banale Perspektive des Scheiterns in der – durch stark idealisierte Selbstbestimmungsphantasien geprägten – spätkapitalistischen Konsumwelt. Mit seinen Überspitzungen trifft er sicherlich einen neuralgischen Punkt: Das „Sich-Nicht-Auskennen" des Individuums in der *„Multioptionsgesellschaft"*[22] wird mit dem Etikett der Autonomie versehen, Unwissenheit zur Tugend erhoben. Mit so gearteten Vorstellungen ist Erkenntnis in Wahrheit behindert. Warum gerade das Ich zum unbefragten Ausgangspunkt nehmen, wo es doch weder konstant, noch einheitlich, sondern in seinem Sein vielmehr als prekär einzustufen wäre. Houellebecq nennt das Ich an einer Stelle die *„unregelmäßig auftretende Neurose"*[23] und verweist auf die Verlierer, die Depressiven, die Liebesunfähigen, die Unglücklichen, die trotz allem *„immer noch keine Lust zu sterben"* hätten.[24] Indirekt nimmt er so Bezug auf die ideologische Kampfansage Albert Camus', wonach am Anfang von Allem die Entscheidung stünde:

> *„Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord. Sich entscheiden, ob das Leben es wert ist, gelebt zu werden oder nicht, heißt auf die Grundfrage der Philosophie antworten."*[25]

Die Einsichten der Psychoanalyse zeigen im Gegensatz dazu auf, dass der ontogenetische (und in weiterer Überlegung auch gattungsgeschichtliche) Anfang im *Angewiesensein* und keineswegs in der Willkür besteht.[26] Alle sub-

21 Vgl. Sartre (2002), 175.
22 Gross (1999), 83.
23 Houellebecq (2003b), 267.
24 Houellebecq (2003a), 15.
25 Camus (2003), 11.
26 Bei Bion ist die bestmögliche Bindung an die Mutter ausschlaggebend für die Qualität der Entwicklung, die das Denken einschlägt, auf Basis dessen wir später glauben, *neutrale,* d.h. willkürliche Entscheidungen fällen zu können. Vgl. Bion (1992), 76ff.

jektzentrierten Theorien sind präsenzmetaphysisch, d.h. in der Matrix des gegenwärtig bewussten Seins[27] gefangen, vergessen (verdrängen?) aber, wovon dieses sich einst absonderte. Das *Vorher* kann nur gewaltsam in den Status der *Nach*rangigkeit gebracht werden. Analog dazu vermag das Subjekt sich nur durch die Konstruktion eines artifiziellen „Außen" von der Natur abzuschirmen – sozusagen durch ihre Ent-Stellung zum Objekt. Diese Zusammenhänge werden nicht nur von den Existenzialisten, sondern von der Konsumgesellschaft durchgängig geleugnet. Wir müssten die Gegenfrage anmelden, ob sich ein 3-jähriges Kind auch schon mit der Grundfrage nach dem Suizid auseinandersetzen oder dies doch erst mit Eintritt in die gesetzliche Volljährigkeit stattfinden solle. Hinter dieser zunächst naiv anmutenden Opposition zu Albert Camus' Primat der Entscheidung steckt ein gewichtiger Gedanke: Das „Ich denke" verdankt sich einer Genese, der es zeitlebens verbunden bleibt. Der Gang durch die Entwicklung kommt niemals zu einem Abschluss, sondern hält an und man könnte überspitzt sagen, dass alles, was den „kultivierten", „mündigen" Erwachsenen ausmacht, nur später Hinzugekommenes ist. Die kindliche Hilflosigkeit ereilt uns immer wieder. Wir aber haben es gegenwärtig mit einer nie da gewesenen und ideologisch verbrämten Überforderung des Ich zu tun, das stets allein über alle Fragen des Lebens zu entscheiden hat. In der sozialpsychologischen Ursachenforschung für die Depression hat sich nicht zufällig der Begriff des *„Erschöpften Selbst"*[28] aufgedrängt, eines Selbst, das im Selbstverwirklichungskult schwere Blessuren davon trägt. Hingegen ist die *„Lehre vom richtigen Leben"*[29] philosophisch aus der Mode gekommen. Gerade weil es kaum jemanden gibt, der in der Funktion des Sinnstifters für seine vereinzelte Existenz reüssiert, würden wohl einige Anhaltspunkte not tun. *„Wunderbare, unermessliche Schätze muß es in den Tiefen des Menschen geben,"*[30] die uns heute glauben machen, wir fänden das Heil in uns selbst.

Auf der Gegenseite können sich die vermeintlichen Gewinner der Ich-Kultur nur ex negativo definieren, also im Gegensatz zu den „Loosern", weil, analog zum Ökonomismus, die Existenz des Aufsteigers von Hierarchie zehren muss. Gegensatz beinhaltet deshalb notwendig schon Gegnerschaft. Der Individualismus ist ein Gewaltsystem, das Houellebecq als „Ausweitung der Kampfzone" bezeichnet, d.h. die Ausdehnung marktwirtschaftlicher Prinzipien auf zwischenmenschliche Beziehungen.[31] Die seit 68 (nur noch affirmativ

27 Vgl. Derrida (2004), 96.
28 Ehrenberg (2004).
29 Adorno (2001), 7.
30 Gross (1999), 21.
31 Houellebecq wäre daher durchaus in die Tradition Adornos und der kritischen Theorie zu stellen.

zitierte) moralische Legitimation der Trennung von Sex und Liebe, verstärkt den Parallelismus von Markt und Individuum: Sex ist eine Ware; die einen haben mehr, die anderen weniger davon, je nach sozialer Position, Schönheitsideal oder Intelligenz. Alle diese Kriterien sind, so Houellebecq, gleich verachtenswert, da an erster Stelle die Güte zu stehen hätte.[32] „*Ohne Absehen von den lebendigen Menschen*"[33] gibt es keinen Warentausch. Sexuell objektivierbare Merkmale werden von ihren „Trägerpersonen" einfach abgespalten und für sich konsumiert. Dies alles läuft unter dem Credo des Liberalismus, d.h. unter der Relativitätsprämisse des subjektiven Geschmacks. Es scheint fast so, als hätten Menschen wie Dinge keinen Wert mehr abseits ihrer Bemessung durch Individuen. Nicht nur die Art des Maßes, sondern die Tatsache, dass ausschließlich in Maßstäben des Wertens gedacht wird, ist problematisch.[34] Etwas als gut oder schlecht abzuurteilen, heißt die Gesamtheit des Abstraktionssystems als solches zu bestätigen. Nicht eine Abschaffung aller Werte soll deshalb verkündet werden, sondern vielmehr die Ermöglichung einer „*freien Beziehung*"[35] des Denkens zum Bestehenden, welche aus leidvollen Erfahrungen der Gegenwart zur Sprache verhelfen soll. Das würde bedeuten, dem inneren Zusammenhang dieser Erfahrungen nachzuspüren und die augenscheinlich gefestigte Realität womöglich als „geronnenen" Fluss zu entdecken.

Sich der liberalen Beliebigkeit zu entziehen, obliegt nicht einfach einem spontanen Akt der Freiheit – es bedeutet in gewisser Hinsicht Arbeit, nicht ablassende Beharrlichkeit, die wie erwähnt durchaus schmerzen kann. Adorno verneint die Vorstellung, dass im allgemeinen Druck der Gesellschaft, wo alles auf der Anstrengung des Willens basiere, Liebe *die* Ausnahme als Schutzraum der Unwillkür bilde. Eine emotionale Unmittelbarkeit solle sich in jener angeblich ursprünglichen Regung zeigen, die uns heute Diesen, morgen Jenen anziehend finden lässt. Diese „innere Stimme des Herzens" ist aber längst Instrument des allgemeinen Warenprinzips und seiner Denkmoral geworden. Deshalb gilt: *„Nur der liebt, wer die Kraft hat, an der Liebe festzuhalten."*[36] Aber diese Kraft können und wollen nur die wenigsten aufbringen. Beziehungen, ja sogar schon das Einlassen auf die einfache Begegnung mit dem anderen als einem Besonderen, als einem zunächst noch Fremdartigen, werden heute fast schon als *„kommunistische Zumutung"*[37] wahrgenommen. Menschen glauben im Voraus

32 Vgl. Houellebecq (2004), 39.
33 Adorno (1975), 348.
34 Vgl. Heidegger (2000), 41.
35 Heidegger (2002), 5.
36 Adorno (2001), 323.
37 Finkielkraut u.a. (2000), 35: Die moderne individualistische Gesellschaft, vorgestellt aus antagonistischen Monaden, versteht unter Liebe so etwas wie das Zusammenwirken zweier radikal getrennter Pole

die Form ihres Zusammentreffens funktional festlegen, definieren zu müssen, ob eine Partnerschaft in Frage kommt oder nur Körperlichkeit konsumiert werden soll. Unmerklich wird dabei die Möglichkeit exzessiver Erfahrung der Andersheit eines anderen Menschen beschnitten, noch bevor sie sich einstellen könnte.

Houellebecq erkennt in der Fiktion vom Menschen als Individuum von Beginn an ein extremes Phantasma, das nach und nach zur Realisierung drängt: die Möglichkeit zum totalen Autoerotismus. So endet sein Roman „Elementarteilchen" mit der gentechnisch ermöglichten Abschaffung des Menschen durch sich selber und der Erschaffung einer neuen anthropomorphen Spezies, welche aber, im Unterschied zum Auslaufmodell Mensch, mittels unendlicher, genetischer Reproduktion unsterblich wird. Diese neue humanoide Züchtung ist folglich nicht mehr auf Sexualität zum Zwecke der Fortpflanzung angewiesen. Auch ein Objekt sexuellen Begehrens sei nicht mehr notwendig, da man durch gelenkte Mutation die Hautoberfläche mit so genannten „Krause-Endkolben" ausgestattet hat, hochempfindlichen Nervenenden, die sich sonst nur an den erogenen Epizentren der primären Geschlechtsorgane, an Eichel und Klitoris befinden. Das Individuum wird zur eigenen Quelle dauerhafter Lust.[38]

Bevor man leichtfertig dagegen einwendet, dies sei schlichtweg eine pessimistische Utopie, lohnt ein genauerer Blick: Die beschriebene Negativ-Vision ist eine literarische Versinnbildlichung eines gattungsgeschichtlichen Narzissmus mit teleologischen Ausmaßen. Es kommt weniger auf das konkrete Horror-Szenario an; dringlicher für den Autor war wohl die Aufforderung zur Beantwortung der Frage, was Individualismus stringent zu Ende gedacht bedeutet. Im Rahmen zunehmender Zersetzungsprozesse innerhalb der Gemeinschaft wurde der Mensch zusehends abstrakter, weil er nur noch geteilt in konsumierbare Körperlichkeit und Person zum „Gesellschaftsspiel" zugelassen wird; dieser Logik folgend wäre es der nächste Schritt, sich des Anderen überhaupt zu entledigen. Das „telos" oder Ideal der Überwindung von Andersheit steckt immer schon in der atomistischen Prämisse der Irreduzibilität des Individuums, als letzter Substanz des Seins. Mit dieser Vorstellung schwindet zugleich die Liebesfähigkeit der Menschen. Adorno erkennt, dass die Individualisierung ihrerseits nur das dem abstrakten allgemeinen zugehörige Prinzip im Dienste der geschichtlichen Unwahrheit ist.[39] *„Es gilt den Abgrund*

in einem gemeinsamen Projekt. So gedacht wird Beziehung notwendigerweise als Zumutung und Last empfunden.

38 Vgl. Houellebecq (2003b), 347ff.

39 Vgl. Adorno (1975), 307

des Liebesmangels ganz und gar auszuloten,"[40] denn dieser sei keine kontingente Entwicklung, sondern gehöre in die Kontinuität abendländischer Denktradition in Gestalt der Metaphysik.[41]

Zur Deutung Theodor W. Adornos Aphorismus ‚Moral und Zeitordnung'[42]

Unter Berücksichtigung bisher geschilderter Negativität wird man anerkennen, dass – sofern sie überhaupt zustande kommen – auch Beziehungen keine „Heilsveranstaltung" innerhalb des sich ausbreitenden Unheils sein können. Deshalb soll die Liebe aber nicht aufgegeben sein; vielmehr käme es darauf an, entgegen aller Selbstverständlichkeit, ein nachhaltiges Suchen nach ihr wieder aufzunehmen, das, wie Heidegger sagt, nicht immer schon *„das Vorhandensein des Gesuchten vorweggenommen hat."*[43] In diesem Sinne konzentriert Adorno seine Überlegungen auf *erotische*[44] Verbindungen zwischen Mann und Frau. Er befasst sich in „*Moral und Zeitordnung*", einem dichten Aphorismus der *Minima Moralia,* mit der Thematik des ausschließenden Charakters von Beziehungen, insofern diese der Sogkraft einer Fiktion verfallen: Aus Zweien solle eine Einheit entstehen! Diese allein verdiene den Begriff „Liebe". Diese Neigung lässt sich bis in sprachliche Äußerungen zurückverfolgen, in denen von *der* Liebe die Rede ist, obwohl man die Eigenschaften oder Handlungen zweier verschiedener, je besonderer Menschen beschreibt („*eine* große Liebe", „*eine* blinde Liebe", „*eine* gefährliche Liebe" usw.). Auch wenn Shakespeare den unbedingten Drang Romeos und Julias zur völligen Verschmelzung als schlechtinnigliche Liebe charakterisiert, formuliert er nicht zufällig nominal: „*Denn steinerne Grenzen können Liebe nicht fernhalten, und was Liebe kann, das wagt Liebe zu versuchen.*"[45] In dieser Identifikation von Mann und Frau als Symbiose, vollzieht sich – eine längst nicht nur sprachliche – Exklusion. In einsamer Zweisamkeit wird alles andere nunmehr als lästige Interferenz wahrgenommen. Gemeint sind hier nicht nur andere Personen, sondern überhaupt das Auftre-

40 Houellebecq (2006), 11.

41 Das lässt sich durchaus auch in Anlehnung an Martin Heideggers Re-Lektüre der Metaphysik nach seinsgeschichtlicher Methode verstehen.

42 Deutung meint, hier nicht eine Paraphrase von schon Gesagtem im Sinne der positivistischen Lehre, welche meint durch pedantische Tatsachen-Anhäufung die endgültige Aussage (eines Denkers) historisch dingfest machen zu können. Das rein historische Denken dient einzig und allein dazu, eine kritische Distanz zu schaffen, also ein Bekenntnis zu verhindern. Demgegenüber verweist ein Text in Wahrheit immer auch *über* sich und seinen Autor hinaus. Dem nachzugehen wäre Sinn der Deutung, mag man ihr auch abschätzig den Titel „*Über*-Interpretation" verleihen.

43 Heidegger (2004), 109.

44 „Erotisch" ist in der Weite des Eros, d.h. als Lebens-, Liebes- und Erkenntnistrieb, keineswegs aber nur vom Sex her zu verstehen.

45 Shakespeare (1979), 65.

ten von jeglicher Drittheit (Fremdheit, Andersheit), die dem illusionären Zug zweier verschiedener Menschen zur Ganzheit einer totalitären Liebesidentität im Wege steht.[46]

Dieses Dritte nimmt etwa auch Gestalt in jener Fremdheit an, wie sie sich durch die Dimension des Zeitlichen notwendig zuschickt, denn: Im gegenwärtigen Ich erhält sich eine Ambivalenz von *„Identität und Nichtidentität"*, ein durchgängiges „Walten" von herkünftigem und zukünftigem Sein, in welchem dieses Ich selbst *„zugleich ein Anderer, Fremder"*[47] ist. Weil diese Art der Fremdheit als Bedrohung für die Liebesidentität wahrgenommen wird, steht man Vergangenem, der Bewegung des Erinnerns, und Kommendem, Veränderungen und der Entdeckung neuer Perspektiven, gleichermaßen ablehnend gegenüber und strebt danach, die „Magie des Augenblicks" zu konservieren. Das „Eindringen" von Zeit ins „Zeitlose" ewiger Liebe wird zu unterbinden versucht, weil man daran festhält, dass all das, was mit einem Eigennamen bezeichnet wird, eine Person für immer starr *sich selbst gleicht*. Die Eingrenzungsversuche durch das Identitätsprinzip der Vergegenständlichung führen allerdings zur Behinderung von Erkenntnis, weil sich Andersheit nicht zutragen kann und Wahrheit sich damit zunehmend verbirgt oder entzieht.[48]

Phänomene wie jene, dass *„sich ein geliebter Mensch uns versagt* […]*, weil bereits eine Beziehung besteht, die eine neue ausschließt"*[49]*,* fasst Adorno unter dem Begriff des *„Besetztseins"*, Resultat der Bewegung des In-Besitznehmens eines Begehrten bzw. das In-Besitzgenommen-Werden durch das Gegenüber in einer Bindung.

Über die *„libidinöse Besetzung von Zeit"*[50]

Über den Umweg der Etymologie eröffnet sich das Feld für eine Leseart entlang des psychoanalytischen Begriffs der *„Besetzung"*.

> *„‚Besetzung' ist ein Begriff der Metapsychologie und Trieblehre und meint die triebliche Inbesitznahme menschlichen Handelns und Denkens."*[51]

Dem Akt der Inbesitznahme, d.h. jemanden in den Status des gegenständlichen Be-Sitzes zu *setzen*, entspricht auf unbewusster Ebene ein *Besetztsein* des

46 *Drittheit* wird hier und im Folgenden verstanden als das gemäß axiomatischen Grundsätzen vorherrschender Denklogik Ausgeschlossene.Vgl. Ernst (2004), 136f.

47 Adorno (1975), 157.

48 Vgl. Heidegger (2002), 27.

49 Adorno (2001), 138.

50 Zeitbesetzung bildet eine Grundsetzungsart im Rahmen der „Setzungsanalyse", vgl. Ernst (2004), 151. Es gilt die etymologischen Verwandtschaften im Umkreis von Setzen, Besitz, Besetzen bis hin zum Satz, der Thesis, dem Urteil in Betracht zu ziehen, vgl. Kluge (2002), 786.

51 Ernst (2004), 141.

Über-Ichs mit Triebenergie, die ins Denken einfließt und seine Bahnen prägt.[52] Die zur Vergegenständlichung durchgeführte Denkoperation ist eine Abstraktion, die das Absehen von Zeit voraussetzt. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Reflexion über die Problematik und Herkunft des Zeitbegriffs im Allgemeinen. In Sigmund Freuds kurzer Schrift „Notiz über den ‚Wunderblock'" legt er Vermutungen zur Genese unserer Zeitvorstellung nieder. Entscheidend dabei ist, worin ihr Zusammenhang mit dem Unbewussten und den Trieben besteht. Für Freud ist denkbar, dass – herrschender Auffassungen zum Trotz – das Bewusstsein nicht autonomes Zentrum ist, das Zeitlichkeit konstituiert, sondern nur als „Fühler" fungiert, welchen das Unbewusste der Außenwelt entgegenstreckt, eine Antenne, die gebunden ist, an eine variable Energieversorgung durch das Triebreservoir des Es. Das führt aber auch zur periodischen Unerregbarkeit des Wahrnehmungssystems:

> *„Solange das System [...] besetzt ist, empfängt es die von Bewußtsein begleiteten Wahrnehmungen und leitet die Erregung weiter in die unbewußten Erinnerungssysteme; sobald die Besetzung zurückgezogen wird, erlischt das Bewußtsein, und die Leistung des Systems ist sistiert."*[53]

Diese Besetzungsströme sind also diskontinuierlich und analog dazu ist auch unser Zeiterleben niemals linear, da es an die Libidoökonomie und damit an die besondere Konstitution jedes Menschen gebunden bleibt. Damit wollen wir aber keinem falschen Individualismus das Wort reden und bemerken gleich dazu, dass es sehr wohl gewisse kulturelle Muster gibt, was den Umgang mit der Zeit betrifft bzw. dass so etwas wie ein „Zeitgeist" (etwa der Moderne) tatsächlich existiert. Wenn man über gemeinsame Erscheinungen einer Kultur im psychoanalytischen Sinne reflektiert, bietet sich ein entsprechender Blick auf die „kulturelle" Instanz unseres psychischen Apparates an: Freud fasst die Internalisierung der uranfänglichen Autorität, d.h. Verinnerlichung von Triebversagung, die analog mit der Entwicklung des „Kulturmenschen" einhergeht, unter dem Begriff des „Über-Ich", das als Drittes, neben dem unbewussten Es und einen (nicht zur Gänze) bewussten Ich, sich als Gebieter des Sollens in den Funktionskreis der Seele einfügt.[54] Der gegenwärtige Umgang mit Zeit ist daher maßgeblich durch affektive Besetzungen dieser psychischen Schicht geformt, die ihrerseits moralisches Urteilen prägt.

52 Ernst (2004), 149.
53 Freud (2005), 317.
54 Vgl. Freud (2003), 94f.

Abstrakte Zeitordnung und Leben

Adorno zufolge haben wir es heute mit einer *„abstrakten Zeitordnung"* zu tun; die Zeichen stehen auf Unterwerfung von Zeit, als etwas, das als ureigentlich immer schon außerhalb des Einflusses von Subjekten stand. Gerade in ihrer Wahrnehmung als „objektive Naturgewalt", die den Menschen in seine endlichen Schranken weist, war sie nur schwer zu erdulden und wurde letztlich zum Grundgerüst von Rationalität apriorisiert (Kant), damit aber eigentlich *„der Zeit enthoben."*[55] Kant definiert Zeit als eine notwendige Anschauungsform des Denkens und liefert damit den wichtigsten Anhalt zur theoretischen Grundlegung einer abstrakten Zeitvorstellung. Sigmund Freud zufolge leitet er diese aber aus der Selbstwahrnehmung des Bewusstseins und dessen Arbeitsweise ab, ohne die unbewussten Seelenvorgänge zu berücksichtigen, die *„an sich zeitlos sind,"*[56] d.h. die einer nicht kognitiven Dimension von Zeitlichkeit entspringen und daher mit unserer linearen Konzeption nicht zu erfassen sind. Mit der Moderne haben aber die Forderung nach höherer Geschwindigkeit im Sinne der Effizienz, die Planbarkeit und die der Physik entnommene diskrete Zeiteinteilung unseren Kantisch geprägten Zeitgeist weiter ausgebaut. Wir spalten heute die Zeit auf in ein Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges. Diese Einteilung ist wiederum Wegbereiter der freien Verfügbarmachung von Zeit, der Illusion von Zeitersparnis oder Rhetoriken vom „Zeitbudget".

Mit diesem Schema ist auch im Vorhinein schon festgelegt, dass ab dem Zeit*punkt*, in dem wir uns im Besitz des Liebes-Partners wähnen, Andersheit (das Fremde) unbedingt auszuschließen ist. Dieser herausgenommene Moment, die Reihenfolge, in der man Menschen kennen lernt, wird anschließend unter dem Namen „Zufall" mystifiziert, weil man sich daran klammert, dass Liebe etwas mit unplanbarem Geschick abseits systemischen Regelwerks zu tun hat. Liebe soll Refugium, oder Nische bleiben; Liebe soll uns ereilen. Übersehen wird dabei, dass dieser vorgestellte Raum der Unwillkür – genannt „Zufall" – wiederum nur abstrakt und damit vom System her beurteilt wird. Das zu-fallende Ereignis wird sozusagen zurecht gerichtet für unseren Zeitbegriff, der immer mehr den Charakter der Abfolge distinkter Punktualität annahm. Henri Bergson hat wohl den „klangvollsten" aller Einwände gegen die abstrakte Zeitordnung erhoben.[57] Hauptanliegen seiner Lebensphilosophie

55 Adorno (1975), 325.

56 Freud (2005), 213.

57 Bergsons Ausführungen dienen hier der Veranschaulichung jener Charakteristik von Zeit, die diese jenseits der Bemessung durch ein Subjekt, ausmacht. Die Auseinandersetzung mit seiner Theorie beinhaltet aber keinen Ruf nach seiner Intuitionsmetaphysik des Lebens: Adorno hat ihm seine Rekonstruktion des inhaltlichen Moments lebendiger Zeiterfahrung positiv angerechnet. Allerdings erfährt der Begriff „Erleben" eine Hypostasierung, insofern er zu einer privilegierten Erkenntnisweise, einer

war es, in Anbetracht physikalisch-technischer Auffassung über Zeit, ihre ursprüngliche Eigenwüchsigkeit wieder einzufordern. Analog zur Melodie soll die er*lebte* Zeit als ein Fluss verstanden werden, in dem die (metaphysisch postulierten) Einzelzustände (Zeitpunkte, Töne) nur miteinander verschmolzen Sinn ergeben können. Das fortwährende Klingen der Melodie ist untrennbar mit dem Nachklang schon vorangegangener Tonkonstellationen verbunden. Eine Teilung käme einem gewalttätigen Einschnitt gleich.

> *„Könnte man nicht sagen, daß, wenn diese Töne auch aufeinanderfolgen, wir sie dennoch ineinander apperzipieren, und daß sie als Ganzes mit einem Lebewesen vergleichbar sind, dessen Teile, wenn sie auch unterschieden sind, sich trotzdem gerade durch ihre Solidarität gegenseitig durchdringen?"*[58]

Hingegen möchte die abstrakte Reihenfolge, zum Prinzip erhoben, definieren, was vergangen und damit abgeschlossen zu sein hat, oder aber sich der radikalen Offenheit des Kommenden widersetzen. Bergson kommt daher zu folgender neuer Bestimmung von Zeitlichkeit:

> *„Die ganz reine Dauer ist die Form, die die Sukzession unserer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen dem gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen."*[59]

Der Begriff der „temps durée", die erlebte Dauer, ist Bergsons Versuch, dem inhaltlichen Moment einer lebendigen Zeiterfahrung dynamische Entfaltung zu erlauben.[60] Umgelegt auf das hier verhandelte Thema der Liebe würde das bedeuten, dass dem Erinnern unbedingt Einlass zu gewähren ist, weil sich die herausgenommenen Zeitpunkte als isolierte Identitäten ohne Zusammenhang verlieren würden, man sich ihrer einfach entledigen könnte. Genauso sollte das noch fremde Heranreifende nicht ausschließend vorweggenommen oder hierarchisch nieder gestuft werden, denn genau wie der Charakter des Melodischen damit aufgehoben wäre, würde so der Fluss des Lebens durch das vermeintlich autonome Subjekt negiert. Solches Denken wäre demnach lebensfeindlich – im Sinne des Freudschen Thanatos.

Form des Bewusstseins an sich, verabsolutiert wurde und damit in die abendländische Spaltung von Emotion und Kognition zurückfällt. Er stellt den physikalischen Begriff auf den Kopf, indem die Objektivität der Zeit völlig auf das gefühlsmäßige Erleben des Subjekts zurückgebogen wird. Vgl. Adorno (1975), 327.

58 Bergson (1994), 77f.

59 Bergson (1994), 77f.

60 Vgl. Adorno (1975), 327.

Der Lebensabschnitt als moralisches Kriterium

Noch einmal: Zeit, definiert als Reihenfolge getrennt bestimmbarer Einheiten, entspricht einem starr mechanistischen Weltbild und einem anthropomorphen Verständnis von Naturgesetzlichkeit. Mit dem Etikett des Zufalls soll jenes Prinzip aber als sein Gegenteil verkauft werden, nämlich als Offenheit gegenüber einer, von einer höheren Macht (der Liebe) bewirkten, Wendung im Leben. Die Inthronisierung falsch verstandener Schicksalhaftigkeit hat im zerstörerischen Denken in Lebensabschnitten ihr Pendant. Aus letzterem erwächst ein „*objektives moralisches Kriterium.*“[61] Wenn jeder innerhalb von Lebensabschnitten, d.h. vom Abschneiden des Lebens her, denkt, fühlt und handelt, so kann unweigerlich nur Böses angerichtet werden; so etwa wenn das „Neue“ dem „Alten“ vorgezogen und die ehemals gemeinsam durchlebte Erfahrung mit Beginn des nächsten Abschnitts annulliert wird. Adorno sieht die Evidenz dieser scheinbar vernünftigen Moralvorstellung in dem ganz und gar nicht rationalen Ursprung geltender Zeitordnung begründet, wovon bereits die Rede war. Um uneingeschränkt seinen Besitzphantasien frönen zu können, muss das Gegenüber vom Zeitpunkt seines Eintritts in den Status des „Besetztseins“ eingefroren werden, da man nur durch Absehen von lebendiger Zeit glaubt, Exklusivität garantieren zu können. Zwei, die glauben sich gegenseitig zu haben, glauben an ihre gemeinsame Identität als Ziel ihrer Liebschaft. Kehrseite derselben Medaille ist die Eifersucht als konkretes Mittel zur Aufrechterhaltung der Ausschließlichkeit. Ironischerweise provozieren sie damit auch ein unbändiges Verlangen nach einem Neuen, Aufregenderen.

> *„Nichts rührender als das Bangen der Liebenden, die Neue könnte Liebe und Zärtlichkeit, ihren besten Besitz, eben weil sie sich nicht besitzen lassen, auf sich ziehen, gerade vermöge jener Neuheit, die vom Vorrecht des Älteren selber hervorgebracht wird.“*[62]

Das einer Beziehung Äußerliche, der Dritte, erscheint überhaupt erst im Lichte der Besitzrelation als potenziell „Neuer“ und eventuell zu Bevorzugender. Als solcher wird er dann auch vom Eifersüchtigen schon im Vorhinein verabscheut. Zudem werden innerhalb der Partnerschaft Maßnahmen zur verstärkten Druckausübung – bis hin zur Bedrängnis – als notwendig angesehen, um in einem vorweggenommenen Konkurrenzkampf zu bestehen. Adorno formuliert das prägnant wie folgt: *„Falsche Nähe reizt zur Bosheit, und im Bereich des Konsums ist stärker, wer die Hände auf den Dingen hat.“*[63] Der Besitzanspruch an ein geliebtes Gegenüber kann nur romantisierend und verblendet als *Nähe* zwi-

61 Adorno (2001), 138.
62 Adorno (2001), 139.
63 Adorno (2001), 126.

schen zwei Menschen begriffen werden, da in einer, an der *„Anarchie der Warenproduktion“*[64] kränkelnden Gesellschaft, zunächst einmal *Herrschaft* steht, die noch abgebaut werden muss.

Unheilvolle Dialektik

Die von der Moral (der abstrakten Zeitordnung) diktierte Treue verurteilt den Versuch, andere einzubeziehen, notwendig als böse, obwohl der unhintergehbare Status des Besetztseins selbst das Verlangen nach dem Dritten als einem „Neuen“ verantwortet. Treibende Kraft dieser „unheilvollen Dialektik“ muss nach Adorno die ursprüngliche Beziehung zum „Ersten“ sein, die in ihrer Unmittelbarkeit bereits zeitvergessene Ausschließlichkeit bedeutete. Wie lässt sich aber dieses aller *Erste* bestimmen, zu dem wir als Menschen in Beziehung stehen? Dieser anthropologischen Grundfrage, die Adorno im hier behandelten Aphorismus „Moral und Zeitordnung“ nur zwischen den Zeilen aufwirft, wollen wir kurz nachgehen, indem wir auf drei verschiedene Bestimmungen eines „Ersten“ ein kurzes Schlaglicht werfen:

(1) In einer psychoanalytischen Perspektive der Ontogenese wäre dieses Erste die Mutter, als Primärobjekt einer *„omnipotenten Phantasie“*[65] des Säuglings, wobei der Vater als lästiger Dritter zunächst dessen aggressiven Neid auf sich zieht. Der Wille, die Mutter völlig für sich einzunehmen, ist ein narzisstisches Begehren, das bei Nichterfüllung sich in Destruktivität transformiert. Ein günstiger Ausgang dieser Situation[66] (und damit für die Entfaltung des Denkens förderlich) ist nur möglich, wenn der Schmerz ausgehalten wird, den die Einsicht in den entscheidenden Zusammenhang mit sich bringt,[67] dass nämlich die Mutter niemals exklusiver Besitz des Kindes sein wird.

(2) Kulturanthropologisch gibt es einen Zusammenhang von Eigentumsanspruch und Subjekt-Objekt Spaltung, der historisch mit einer gewissen Zeitfeindlichkeit koinzidiert.[68] In Rousseaus Modell etwa fällt der Ausbruch des „Wilden“ aus seiner autarken, naturverbundenen Seinsweise in eins mit den ersten Aneignungen von bislang „herrenlosen“ Räumen. Die irreversible Entwicklung von Zivilisation bestehe darin, Natur in besetzbare Einheiten zergliedert zu haben:

> *„Der erste, welcher ein Stück Land umzäunte, sich in den Sinn kommen ließ zu sagen: dieses ist mein, und einfältige Leute antraf, die es ihm glaubten, der*

64 Adorno (2001), 138.

65 Bion (1992), 77.

66 In Begriffen der Psychoanalyse Melanie Kleins: eine paranoid – schizoide Position, d.h. ein Zustand der Spaltung und somit der Unkenntnis von Zusammenhang. Vgl. Bion (1992), 125.

67 Vgl. Bion (1992), 125f.

68 Vgl. Adorno (2001), 140.

> *war der wahre Stifter der zivilisierten Gesellschaft. Wieviel Laster, wieviel Krieg, wieviel Mord, Elend und Greuel hätte einer nicht verhüten können, der die Pfähle ausgerissen, den Graben verschüttet und seinen Mitmenschen zugerufen hätte: ‚Glaubt diesem Bürger nicht; ihr seid verloren wenn ihr vergeßt, daß die Früchte euch allen, der Boden aber niemandem gehört.'*"[69]

Krieg war die Folge dieser Dreier-Konstellation von Besitz, Besitzer und einem „Außerhalb des Zauns". Den Ausweg hin zum Gemeinwohl sah Rousseau nur in der Bildung eines wider den Partikularismus von Einzelinteressen gerichteten Gesellschaftsvertrags.[70]

(3) In der Mythologie christlicher Schöpfungslehre finden wir das anmaßende In-Besitz-Nehmen des Baumes, Symbol von Versündigung überhaupt. Die ersten Menschen wollen *alles* Geschöpfte an sich reißen. Sie setzen sich an die Stelle Gottes, da sie ihn als schlechthin Fremden, ihrem errungen geglaubten Besitz Äußeren, von seinem Platz verdrängen möchten. Demgegenüber versucht ein an Transzendenz orientiertes Denken gegen jenen Bemächtigungswillen des Subjekts, das die Urabweichung stets aufs Neue wiederholt, die vorgegebene, unhintergehbare Differenz von Schöpfer und Geschöpftem wieder einzumahnen.[71]

Ob man nun die Geschichte des Einzelmenschen, die seiner Vergesellschaftung oder die Genesis der Gattung überhaupt betrachtet: Aus dem Besitzverhältnis kann nur ausgestiegen werden, wo erfahrungsmäßige Einsicht in die notwendige Duldung von Dritten gewonnen wurde; sei es durch die liebevolle (An)Erkenntnis des Vaters, politisch formuliert durch den Verzicht von Eigennützigkeit oder durch die Pflege der Schöpfung in Form der Anähnelung an Dritte.[72] All diese Bestrebungen bestehen bereits, gehen verloren, treten wieder auf, wiederholen sich.[73]

Zwei Treuebegriffe

Sich innerhalb der Zweisamkeit Erfahrungen von Fremdheit zu widersetzen, bedeutet völlig in der Angst vor dem möglichen Verlust des Gegenübers aufzugehen, d.h. dem Druck des Besetztseins immer weiter nachzugeben. Einer Beziehung wird so immer schon das Vorzeichen der drohenden Trennung unterstellt. In solcher Konfiguration ist Liebe nur funktionalistisches Beiwerk,

69 Rousseau (1978), 230.
70 Rousseau (2005), 64f.
71 Vgl. Ernst (2004), 137f.
72 Von der unser gieriges Wollen stets begleitenden „Machenschaft" abzulassen, wird in Heideggers Rede vom Menschen als „Hirten des Seins" angedeutet. Vgl. Heidegger (2000), 34.
73 Vgl. dazu Freud (2003): Die psychoanalytische Lehre von der ödipalen Ursituation erschließt sich für den Einzelmenschen als Wiederholungszusammenhang, der ins gegenwärtige Dasein hineinragt.

welches das Ruhen zweier Menschen in fiktiver Einheit aufrechterhalten soll. Je weiter der Charakter der Beziehung instrumentell verkürzt ist, desto mehr äußert sich Austauschbarkeit im treu gesagten „Nur Du!".

> *„Einmal ganz Besitz geworden, wird der geliebte Mensch eigentlich gar nicht mehr angesehen. Abstraktheit in der Liebe ist das Komplement der Ausschließlichkeit, die trügerisch als das Gegenteil, als das sich Anklammern an dies eine so Seiende in Erscheinung tritt."*[74]

Was aussehen will wie die „*Eine* Wahre Liebe", ist die Einmauerung des Anderen in ein bloß vorgestelltes Sosein. Die Anhäufung von Informationen über den Anderen trägt zu dieser Besitzphantasie bei, weil die Illusion genährt wird, sich ein Stück (Wissen) vom Anderen einverleiben zu können. So geartetes Denken ist für Bion Totem angeähnelt und nicht lebendig im Sinne „*beseelter Objekte*".[75] Das gewalttätige Festhalten an einem starr gewordenen Bild des „Du", welches das Ich sich einmal ausmalte, ist der realen Inbesitznahme vorausgehende mentale Setzungsakt. Treu ist man damit nur sich selbst, niemandem sonst (Narzissmus). Beraubt ist man damit einer Verwundbarkeit im positiven Sinne, einer Offenheit für das Besondere *in seiner Andersheit* – oder gar Fremdheit. Aus dieser Erfahrung zu lernen, sich dieser Erfahrung anzuverwandeln, sich von dieser Erfahrung helfen oder bestimmen lassen, bedeutet hingegen Abbau des abstrakten Anspruchs auf austauschbaren Besitz und damit Abbau von Unliebe. Damit wird auf Treue nicht verzichtet, sondern ihr wahrer Wert muss wiedergewonnen werden:

> *„Der Befehl zur Treue, den die Gesellschaft erteilt, ist Mittel zur Unfreiheit, aber nur durch Treue vollbringt Freiheit die Insubordination gegen den Befehl der Gesellschaft."*[76]

Dieser Satz, dessen Aporie Adorno absichtlich nicht auflöst, birgt zwei verschiedene Weisen von Treue, je nachdem, wie das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem ausgetragen wird. Die erste ist die, von der herrschenden Moral abstrakter Zeitordnung diktierte und besagt: Weiche nie ab vom Bild, das du dir vom Anderen gemacht hast. Die andere Weise aber ist als Anweisung nicht bestimmbar, weil sie gebunden bleibt an die Insistenz auf besondere Züge eines Menschen, solange bis die daraus gewachsene Erfahrung unersetzbar wird, an der Beziehung zu genau diesem Menschen haften bleibt und über alle Lebensabschnitte hinweg nicht mehr annulliert werden kann. In so gewonnener Erfahrungserkenntnis widerstrebt Treue den falsch verstandenen Liebesvorstellungen; eine neue Dimension der Verantwortung

74 Adorno (2001), 140.
75 Vgl. Bion (1992), 95f.
76 Adorno (2001), 324.

für den Anderen vermag sich zu zeigen, bei der es uns gelingen könnte, über uns hinauszugehen. Gerade der Einbezug des Widersprüchlichen könnte sich als wahrhaft treu erweisen, nicht aber das abstrakte Verbot zur Untreue. Die Dritten müssten dann nicht mehr ausgeschlossen werden, weil es *„der Schutz des ganz Bestimmten ist, dass es nicht wiederholt werden kann, und eben darum duldet es das andere.“*[77]

Kein Lieben ohne Erkennen, kein Erkennen ohne Lieben (Nachbemerkung)

Das zu Beginn als Motto angeführte Zitat aus Wittgensteins Notizbuch, erinnert daran, dass es immer auch unserer Eigenverantwortung obliegen muss, gegen bloße Bewunderung einzutreten. Nicht nur gelte es, Abstand zu nehmen vom Besitzdenken, sondern mehr noch den anderen mit auf diesen Weg zu nehmen. Böse ist es, wissentlich zuzulassen, dass wir von Schwächeren angehimmelt, aber keineswegs erkannt werden. Jene scharfe Differenz, die Wittgenstein zwischen Lieben und Bewundern einfordert, ist bereits die Antwort auf die Frage, warum abstrakte Liebe keine Liebe ist.

Wie gezeigt, kreist auch Adornos Nachdenken über Liebe um die Thematik von Erkenntnis überhaupt.[78] Insofern sie einander bedingen, gehören Denken und Lieben zusammen; in den Worten Dostojewskis: *„Wo es aber keine Liebe gibt, gibt es auch keine Vernunft.“*[79] Es geht um die Suche nach einer guten Form der Abstraktion oder anders gesagt darum, liebend Erkenntnis zu ermöglichen. Hier gibt es auch wichtige Anknüpfungspunkte zur Psychoanalyse. Bei Bion werden die Freudschen Triebe – Eros und Thanatos – über den Erkenntnistrieb verbunden. Die Beziehungen zwischen Menschen sind *Bemühungen,* den jeweils anderen zu erkennen. Sie sind also wesentlich „Erkenntnis-Verbindungen“. Je nach dem stehen sie entweder mehr unter guten (erotischen) oder schlechten (thanatikschen) Vorzeichen.[80] Auch bei Adorno

77 Adorno (2001), 324. Adorno stellt sich in diesem Zusammenhang auch gegen eine liberal verflachte Form der christlichen Nächstenliebe, die besagt „der Nächste“ sei beliebig, weil vom „Menschen“ als einem Allgemeinbegriff die Rede sei. Solange er ein Abstraktum bleibt, behalten Beziehungen zur unmittelbar nächsten, konkreten Person Lastcharakter. Bei Dostojewski etwa formuliert ein Aufklärer: *„[J]e mehr ich die Menschheit als Ganzes liebe, desto weniger liebe ich die Menschen im einzelnen, das heißt einzelne Personen.“* Dostojewski (2004), 80f. Adorno rechnet also weniger mit dem Christentum ab, als mit der Kantischen Moralphilosophie. Diese nämlich postuliert Gott um einer abstrakten universalistischen Ethik willen, die auf das Absolute „reiner Vernunft“ rekurriert, welche selbst ein Bedingtes und nicht ein schlechthin Bedingendes ist. Vgl. Adorno (1975), 290.

78 Das wird sogar durch die Textanordnung der „Minima Moralia“ deutlich. Der Liebes-Aphorismus „Moral und Zeitordnung“ folgt direkt auf grundlegende erkenntnistheoretische Überlegungen zum rechten Verhältnis von Allgemeinheit und Besonderheit.

79 Dostojewski (1984), 109.

80 Vgl. Bion (1992), 145ff.

geht es um eine ethische Ortsbestimmung von Erkenntnis. Hier kann erst durch Innehalten bei den „mikrologischen" Qualitäten die Beziehung des Besonderen zum allgemeinen Begriff gefunden werden. Dazu steht im Gegensatz das Identitätsprinzip, welches danach trachtet Besonderes zum Exemplar von Gleichheit zu machen und damit das faktisch Ungleiche auszuschließen. Letzteres Prinzip hat sich gegenwärtig des Lebens bemächtigt. Mehrheitlich Thanatikisches scheint sich durchzusetzen. Anstelle des sprichwörtlichen „Liebens und Leidens" tritt durch Erziehung zur Gleichheitskultur die Gier, jener entstellte Rest einstigen Verlangens nach Erkenntnis.[81] Liebe kann daher nur sein, was nach rechtem Ausstehen von Unliebe an Liebe gewonnen wurde.

Literatur

Adorno, Theodor W. (2001): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1975): *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1964): *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Frankfurt am Main.

Bergson, Henri (1994): *Zeit und Freiheit*. Hamburg.

Bion, Wilfred R. (1992): *Lernen durch Erfahrung*. Frankfurt am Main.

Camus, Albert (2000): *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek bei Hamburg.

Derrida, Jacques (2004): „Die différance", in: Engelmann, Peter, Hg.: *Postmoderne und Dekonstruktion,* Stuttgart.

Dostojewski, Fjodor M. (2004): *Die Brüder Karamasow*. Düsseldorf.

Dostojewski, Fjodor M. (1984): *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Stuttgart.

Ehrenberg, Alain (2004): *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt am Main.

Ernst, Werner W. (2004): „Wissenschaftspositivismus und Psychoanalyse", in: Ernst, Werner W./Walter, Hans Jörg, Hg.: *Psychoanalyse an der Universität*. Münster–Hamburg-London.

Freud, Sigmund (2003): *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main.

Freud, Sigmund (2005): *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main.

Finkielkraut, Alain/Houellebecq, Michel/Weibel, Peter/Sloterdijk, Peter (2000): „Lasset uns Menschen Machen. Die Konstruktion des Humanen. Gespräche über das neue Menschenbild. Erstes Gespräch", in: Hegemann, Carl, Hg.: *Glück ohne Ende. Kapitalismus und Depression II*, Berlin.

81 Vgl. Adorno (1964), 94.

Gross, Peter (1999): *Ich-Jagd. Im Unabhängigkeitsjahrhundert*. Frankfurt am Main.
Heidegger, Martin (2002): *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart.
Heidegger, Martin (1960): *Ursprung des Kunstwerks.* Reclam, Stuttgart.
Heidegger, Martin (2000): *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main.
Heidegger, Martin (1992): *Was heißt Denken.* Stuttgart.
Heidegger, Martin (2004): „Was ist Metaphysik?", in: ders.: *Wegmarken*, Frankfurt am Main.
Houellebecq, Michel (2003a): *Ausweitung der Kampfzone*. Reinbek bei Hamburg.
Houellebecq, Michel (2006): *Lebendig bleiben*. Köln.
Houellebecq, Michel (2004): *Die Welt als Supermarkt.* Reinbek bei Hamburg.
Houellebecq, Michel (2003b): *Elementarteilchen*. Köln.
Kluge (2002): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin – New York.
Rousseau, Jean-Jacques (2005): *Der Gesellschaftsvertrag. Oder die Grundsätze des Staatrechts*. Frankfurt am Main.
Rousseau, Jean-Jacques (1978): „Abhandlung über den Ursprung und die Grundlage der Ungleichheit unter den Menschen", in: Ritter, H. Hg.: *Schriften in zwei Bänden 1*. München.
Sartre, Jean-Paul (2002): „Der Existenzialismus ist ein Humanismus", in: *Der Existenzialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays*, Reinbek bei Hamburg.
Shakespeare, William (1979): *Romeo und Julia*. Stuttgart.
Weil, Simone (1989): *Schwerkraft und Gnade*. München – Zürich.
Wittgenstein, Ludwig (1977): *Vermischte Bemerkungen*. Frankfurt am Main.

Die Autorinnen und Autoren

MMag. Gianluca Crepaldi, geb. 1982 in Innsbruck, Studium der Politikwissenschaft und der Philosophie an der Universität Innsbruck, Doktoratsstipendiat im Fach Politikwissenschaft, Forschungsschwerpunkte: Politische Theorie und Ideengeschichte, politische und philosophische Anthropologie, Erkenntnistheorie.

DDr.Mag. Werner W. Ernst, geb. 1947 in Salzburg, Studium der Wirtschaftswissenschaften, Politikwissenschaft und Philosophie in Wien, seit 1987 Professor für Politikwissenschaft an der Universität Innsbruck, seit 1997 Psychoanalytiker, Forschungsschwerpunkte: Theoriebildung, Religionspolitologie, Positivismus- und Systemkritik, Gewaltforschung und Setzungsanalyse.

Mag. Peter Fuchs, geb. 1968 in Hopfgarten im Brixental, Studium der Politikwissenschaft und Philosophie an der Universität Innsbruck, Forschungsschwerpunkte: Die Einschreibung des Unbewussten in die Literatur, psychoanalytische Theoriebildung und philosophische Anthropologie.

MMag. Andreas Kriwak, geb. 1973 in Kufstein, Studium der Politikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik, 2002 – 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Innsbruck, derzeit Doktoratsstipendiat, Forschungsschwerpunkt: Freudsche und Lacansche Psychoanalyse, Erkenntnis- bzw. Wissenschaftstheorie.

Mag. Andrea Kronberger, geb. 1962 in St. Andrä im Lavanttal, Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie an der Universität Graz, Studium der Politikwissenschaft an der Universität Innsbruck, seit 1986 (mit Unterbrechung) Gymnasialprofessorin für Deutsch und Geschichte, derzeit an der Bundeshandelsakademie Telfs.

Dr. Andreas Oberprantacher, geb. 1974 in Bozen, Studium der Philosophie an den Universitäten Innsbruck, Nottingham (UK) und Castellón (Spanien), seit 2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Innsbruck, Forschungsschwerpunkte: Religions- und Sozialphilosophie, politische Theorie und Poststrukturalismus.

Mag. Thomas Pröll, geb. 1976 in Hall in Tirol, Studium der Politikwissenschaft und Geschichte an der Universität Innsbruck, Absolvierung des psychotherapeutischen Propädeutikums, Tutor am Institut für Politikwissenschaft der Universität Innsbruck, Forschungsschwerpunkt: Staatstheorie und Gerechtigkeitskonzeptionen.

Mag. Ulrich Wörz, geb. 1974 in München, Studium der Politikwissenschaft an der Universität Innsbruck (Abschluss 1999), Mitarbeit bei und Ausarbeitung von Forschungsprojekten aus den Bereichen politische Theorie und Ideengeschichte, Psychoanalyse sowie Demoskopie, seit 2000 Beschäftigung mit Design und Gestaltung, heute selbständiger Designer und Möbelbauer.

Mag. Simon Zangerle, geb. 1981 in Zams bei Landeck, Studium der Politikwissenschaft an der Universität Innsbruck, derzeit Doktorand im Rahmen der interfakultären Forschungsplattform WRG („Weltordnung-Religion-Gewalt") der Universität Innsbruck, Forschungsschwerpunkt: politische Theorie und Philosophie.